U d'/of OTTAWA
39003001849909

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/smetanar00ritt

1-31-5

SMETANA

FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

ÉTUDES D'HISTOIRE ET D'ESTHÉTIQUE

Publiées sous la direction de M. Jean CHANTAVOINE

Collection honorée d'une souscription du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Chaque volume in-16 de 250 pages environ, 3 fr. 50

Publiés :

Palestrina, par Michel Brenet.
César Franck, par Vincent d'Indy, 3e édition.
J.-S. Bach, par André Pirro, 2e édition.
Beethoven, par Jean Chantavoine, 2e édition.
Mendelssohn, par Camille Bellaigue.
Smetana, par William Ritter.

En préparation :

Grétry, par Pierre Aubry. — **Haydn**, par Michel Brenet. — **Moussorgsky**, par M.-D. Calvocoressi. — **Orlande de Lassus**, par Henry Expert. — **Rameau**, par Louis Laloy. — **Wagner**, par Henri Lichtenberger. — **Weber**, par Charles Malherbe. — **Berlioz**, par Romain Rolland. — **Schubert**, par Albert Schweitzer. — **Gluck**, par Julien Tiersot, etc., etc.

DU MÊME AUTEUR :

Études d'art étranger. (Entre autres les musiciens : Gustave Mahler, Edgar Tinel, Karel Kovarovic, Rimsky-Korsakof Johann Strauss). Paris, *Mercure de France*.

EN ALLEMAND

Eugène Grasset.
Giovanni Segantini.
Henri Rivière.
Storm van's Gravesande.
(Vienne. *Société des Arts Graphiques*).

Mgen

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

SMETANA

PAR

WILLIAM RITTER

PARIS
FÉLIX ALCAN ÉDITEUR
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1907
Tous droits de traduction et de reproduction réservés.

ML
410
.S63 R5
1907

SMETANA

A mes amis Miloslav Rybak, Janko Cádra et Marcel Montandon, sans qui ce livre n'existerait pas sous cette forme.

Smetana est une sorte de Messie de la musique et de la renaissance nationales tchèques. Le pélican pourrait aussi être son symbole, car sa vie est une perpétuelle immolation de son génie musical à son patriotisme. Ce génie aima mieux végéter à Prague que planer à Vienne ou ailleurs. Smetana pouvait être un des plus grands musiciens universels qui aient jamais existé, il en avait l'étoffe et l'occasion : l'amitié de Liszt lui eût été ce qu'elle fut à Wagner et à Berlioz. A lui comme à l'historien Palacky, l'Allemagne et l'Autriche eussent été reconnaissantes de ne pas se souvenir trop qu'ils étaient de race slave et de ne plus croire au royaume de Saint Vaclav. Il a préféré mettre en pièces cette riche, cette incomparable étoffe musicale qu'il n'avait qu'à accroître et à tailler en habits de cour, pour en

vêtir la nudité artistique de son peuple bien-aimé ; il a cru plus important pour l'avenir de sa patrie d'élever patiemment le niveau intellectuel des siens et de créer une mentalité tchèque susceptible d'accueillir un jour les plus hautains chefs-d'œuvre, au lieu de les œuvrer, lui, dans une solitude orgueilleuse dont sa patrie n'eût tiré aucun profit immédiat. Il s'est réduit avec tout son génie à parler la seule langue à la portée du public de son temps, langue qu'il lui fallut du reste construire comme les Dubrovsky et les Safarik venaient de reconstruire le tchèque même. Il a mieux aimé fonder l'opéra et la symphonie tchèques que de prétendre ambitieusement ajouter des œuvres universelles au patrimoine de l'humanité. Il lui suffisait d'avoir élevé le goût de la nation, d'avoir coopéré à son acheminement vers la possession d'elle-même et des autres, vers la possession de la grande culture. Il a voulu une musique tchèque avant une satisfaction de ses propres désirs et de ses rêves qui n'eût été de rien en ce moment à la Bohême. C'est ainsi que sa meilleure création certainement fut par contagion Dvorak et Fibich, et est encore aujourd'hui l'école tchèque tout entière. Grâce à lui, il y a un public musical à Prague, qui n'est plus le public allemand et féodal de Mozart et de Weber, et du milieu duquel éclosent sans cesse

de nouveaux talents, de nouvelles œuvres, hier la *Suite slovaque* de Novak, aujourd'hui la symphonie *Asrael* de Suk. Grâce à lui Prague est désormais une ville d'art et le deviendra toujours plus. Grâce à lui le *Narodni Divadlo*, le fastueux théâtre que la nation s'est érigé à elle-même, a un répertoire slave, bien à elle, mais qui, il faut le concéder, ne sera tout à fait chez lui nulle part ailleurs. Et l'on a tout de même les chefs-d'œuvre! D'autres chefs-d'œuvre, forcément réduits, hélas, mais tels qu'à nuls autres analogues, adaptés au contraire à une fin toute spéciale, qui par un heureux retour des circonstances, une justice immanente, comme une gratitude automatique du sacrifice à la victime, leur a créé une physionomie à part. Ainsi que nous le verrons, et c'est là l'originalité unique de Smetana, cet homme prêt à tout perdre, et qui immolait tout sur l'autel du patriotisme, s'embellissait de son dévouement, et son art se magnifiait de son désintéressement et de l'épreuve. Jusqu'à l'inévitable ingratitude des siens qui y ajoute! Car avec le seul succès peut-être, un Smetana courait le risque d'être vraiment amoindri, cette fois non plus dans son œuvre, mais dans sa substance.

Il est arrivé au triple résultat vers lequel il tendit de toute sa ténacité tchéco-slovaque, le doux entêtement de la race, par une double con-

version : il a ouvert le Parnasse à la mélodie populaire tchèque et il a conduit la musique universelle au peuple tchèque. Avant lui elle avait été le privilège de l'aristocratie et de la bourgeoisie allemandes. Après lui un Dvorak et un Fibich, sans rien abandonner de ses conquêtes nationales, reviennent tout droit à la symphonie classique, lui infusent une sève nouvelle toute locale, lui donnent une âme tchèque. C'est que la musique tchèque est désormais maîtresse d'elle-même. Elle existe. Elle a voix et autorité pour parler au monde. Elle peut se donner si elle en éprouve le désir, et à qui lui plaît. Des pays plus vastes que la Bohême, mais d'une moins vive sensibilité musicale, reçoivent ses leçons : Dvorak travaillera pour l'Angleterre et l'Amérique sans encourir chez lui de réprobation. Au contraire la Bohême entière en concevra un légitime orgueil. Il y a à Prague surabondance de forces musicales.

Il n'en est pas moins vrai que, par suite même des circonstances très singulières au milieu desquelles Smetana travaillait à l'édifice national, il court le risque aujourd'hui d'être mal jugé si ces circonstances sont oubliées ou ignorées à l'étranger. Avoir créé de toutes pièces en Bohême la musique, le théâtre et le public tchèques, par la force conjointe d'un touchant génie et d'un

patriotisme lumineux, ce sont là des mérites immenses, mais qui après tout n'ont cours légal qu'à Prague. De là un déchet pour sa gloire et une déconvenue pour un public qui, son œuvre musical transporté hors des confins de la Sumava (Böhmerwald), s'attendrait à la révélation d'un dieu foudroyant. Certes son génie musical est assez rayonnant, persuasif et réchauffant pour qu'il ne s'agisse même pas de le mettre en question ; mais est-ce le moment, alors que nous sortons à peine de la fournaise wagnérienne, que *Boris Godounof* et *Sniegourotchka* d'une part heurtent à nos portes forcées naguère par *Pelléas et Mélisande* et que, d'autre part, des horizons nouveaux se dévoilent de tous côtés, de rétrograder vers la beauté musicale intrinsèque de huit opéras grands ou petits, plus ou moins heureux de donnée, que Smetana écrivit justement dans l'intention de doter un peuple arriéré par le malheur de ce qui lui manquait, de ce dont précisément nous ne voulons plus pour l'avoir eu trop? Il n'y a là, *avec une qualité de musique toute spéciale*, que l'équivalent localisé, localisé il est vrai au point de le rendre méconnaissable, de l'opéra de Weber, de Marschner, de Rossini, de Hérold ; tout au plus dans *Dalibor* et *Libuse*, celui de *Fidelio* et des premières œuvres de Wagner. Est-ce le moment, alors que

la gloire de Bruckner monte au zénith, que Mahler renouvelle la symphonie en la respectant, et démontre le perpétuel devenir de cette forme unique et impérissable, de nous arrêter longuement à une tentative qui, *répudiant la symphonie comme quelque chose d'allemand*, entendait donner à la Bohême l'équivalent, inspiré par son histoire, sa légende et ses sites des poèmes symphoniques de Liszt et des symphonies à programme de Berlioz ? Non évidemment, s'il n'y avait pas au-dessus de ces considérations la raison autrement péremptoire du génie qui ne se laisse amoindrir par aucune discipline et que les entraves exaltent, du génie qui rayonnerait même dans une cave. Or il est faux après tout de dire que les circonstances où vécut Smetana furent indignes de lui : le seul malheur est que, à propos de lui, il les faille expliquer. Du reste, le foie dont ce pélican du génie nourrit la nation tchèque pendant le demi-siècle de son aurore était de la substance de Prométhée : ce qu'il perdait d'une façon il le regagnait immédiatement de l'autre.

Il n'y a donc pas à s'inquiéter outre mesure de ce que Smetana aurait pu devenir dans un autre milieu. C'est déjà amplement suffisant pour notre admiration qu'il soit ce qu'il est et pour notre amour qu'il l'ait été dans des circonstances

invraisemblables. Si nous essayons à grands traits le tableau de ce milieu, ce n'est donc point pour excuser un grand artiste et un grand poète de n'être pas davantage, mais pour mettre dans son vrai jour sa douloureuse et méditative figure de *second grand sourd* de la musique. Surdité double et pas rien que matérielle : surdité morale encore plus et précédant l'autre, qui l'empêche dès le principe de prêter l'oreille aux appels des sirènes, filles du Rhin ou filles du Danube, et qui le mure sa vie durant dans une seule pensée, sa patrie, cette patrie dont la résurrection est l'une des plus surprenantes aventures de l'histoire, à vrai dire presque un miracle !

I

LA MUSIQUE TCHÈQUE AVANT SMETANA

En tant que *tchèque*, cette musique a-t-elle vraiment existé ? Alors pourquoi ne pas intituler ce chapitre : la musique *en Bohême*. C'est que cette musique ne se produit *même pas dans le pays*. Aux XVIIe et XVIIIe siècles, dès qu'un musicien de nationalité tchèque se sent quelque génie, il passe à l'étranger, se fait Allemand, Italien ou Français. Malgré le beau livre de M. Jaromir Borecky, la question est encore trop peu étudiée aujourd'hui pour qu'il soit possible de discerner à coup sûr dans l'œuvre de Zelenka à Dresde, de Myslivecek en Italie, de Dussek à Paris, ce qu'ils peuvent devoir à leur patrie en dehors des influences et du goût régnant à leur époque. Y a-t-il dans leur œuvre un élément, si petit soit-il, qui appartienne en propre à leur race en dehors de leur individualité et de leur éducation musicales ? Je le crois. Mais on ne peut encore que poser la question.

Or, il faut expliquer les circonstances. Depuis la bataille de la Montagne blanche (1620), c'est à peine s'il existait encore une Bohême. La contre-réformation avait confondu la nationalité avec l'hérésie ; l'Autriche affectait de confondre la langue avec la rébellion ; on ne tolérait le tchèque que dans la bouche des ruraux incultes ou des mendiants, et le ton de la plainte est devenu l'accent même de la langue de Jean Huss et de Zizka. Au moment même où naît la musique moderne, où le chant solo s'achemine à la forme dramatique et où la musique instrumentale conquiert son indépendance, la Bohême est en apparence une province allemande. Si la campagne parle tchèque, qui s'occupe de la campagne ? De tels orages ont fondu sur cette malheureuse contrée, que la population en est aussi décimée qu'exténuée. La guerre de Trente ans n'a plus laissé qu'une vingtaine de familles d'aventuriers opulents, princes ou comtes, sur les ruines d'un royaume. Partout la dévastation. Le transfert à Vienne, par les Habsbourg, du siège de l'Empire laisse le royaume décapité. Prague de jour en jour déchoit ; la cour somptueuse n'est plus là pour avoir besoin de musiciens ; la noblesse, avec ses chapelles particulières, la suit à Vienne. Vienne, Dresde et Munich, du jour au lendemain, surpassent Prague en éclat. Les palais de la

Mala Strana demeurent inachevés ou inhabités.

Naturellement le peuple ruiné, presque anéanti, ne perd jamais son amour pour la musique, qui est une des qualités nationales : une servante tchèque à Vienne dansera un pas que ses maîtres trouveront original et la polka devient une danse noble. Sous le chaume on chante les airs d'autrefois, puisque même les vieux chants des guerres religieuses subsisteront dans toutes les mémoires assez pour que Liszt transcrive un hymne hussite et que Smetana construise ses poèmes de *Tabor* et de *Blanik* sur une sonnerie également hussite. Dans les villes, une population qui parle un allemand plein de particularités et d'un vilain accent, mais qui se dit tout de même *bohême* (pas tchèque !), s'éprend de la musique italienne au fur et à mesure qu'elle franchit les monts et, comme les architectes et badigeonneurs italiens, arrive de Vienne, de Salzbourg et de Munich. Elle formera bientôt le public si cher à Mozart qui leur apporte *Don Juan*.

En attendant, tout ce qui a âme musicale et la veut développer, et qui doit vivre de sa musique passe les frontières. *Nemo propheta in patria*, hier comme aujourd'hui et nulle part moins qu'en Bohême où le caractère ombrageux d'une population aigrie par le malheur se défie de tout, encore

plus de ceux qui l'aiment que de ses ennemis. A la cour de Dresde, sous les électeurs de Saxe et rois de Pologne, Auguste II et III, Jean Dysmas Zelenka, né à Lounovice, est placé par l'admiration des contemporains immédiatement à côté de Bach et de Hændel. On rencontre encore chez lui de la musique sur des paroles tchèques. Tous ses manuscrits sont conservés à Dresde. Prague de temps en temps exhume une œuvre de lui : telle cette charmante suite en *fa* majeur dont l'ouverture composée d'un *largo* et d'un *allegro* est suivie d'un air, d'un menuet et d'une *folie*.

Plus on s'éloigne dans le temps de la date de la Montagne blanche, plus tout souvenir de la langue et du passé tchèques s'obscurcit. François Benda (1709-1786), habile violoniste et professeur à la cour de Frédéric II, avoue-t-il même sa langue maternelle ? Cette famille des Benda, comme celle des Bach, remplit l'Allemagne de professionnels de la musique. Le plus connu est Georges, cousin du précédent et *Kapellmeister* à la cour de Gotha. Il passe pour le premier compositeur d'opéras allemands de son temps. Ses mélodrames lui valent le suffrage de Mozart et l'honneur d'être appelé par le Maître « son favori parmi les *kapellmeister* luthériens ». Leurs fils respectifs Frédéric-Wilhelm-

Henri, né de François, et Frédéric-Louis, né de Georges, continuent les traditions de la famille. Rien qu'à entendre leurs noms de baptême, on sent quels parrainages les pères avaient ambitionnés. Avec ces beaux prénoms auliques on n'est pas plus éloigné de la pauvre et triste race tchèque, à la face de souffrance blême et terreuse. Ceux qui la renient et se font Allemands, veulent comme de juste, le paraître plus que le roi de Prusse. Tandis qu'aujourd'hui les éditeurs allemands consacrent de beaux livres à Smetana...

Mais Dresde, Gotha, Berlin valaient à peine Mannheim, dont l'Électeur avait au commencement du XVIIIe siècle l'orchestre le plus célèbre : « armée de généraux capables de concevoir un plan de bataille et de l'exécuter », disait Burney. Or cette « armée de généraux » avait à sa tête Jan Karel Stamitz (1719-1761), né à Nemecky Brod, et qui assumait les fonctions et titres de maître de concert, directeur de la musique instrumentale de chambre, directeur de la symphonie et violoniste du prince électeur.

En Italie, Josef Myslivecek (1737-1781) était aussi célèbre, sous le nom de *Venatori*, qu'en France Jan Ladislav Dusik, de Caslav (1761-1812), l'auteur, sous le nom de Louis Dussek, des *Adieux à Clémentine* et du *Retour à Paris*, l'or-

gueil de cette légion de compositeurs et de virtuoses dont la vie est à cheval sur les deux derniers siècles et que la gloire de Mozart et de Beethoven à éclipsés.

Donc ils vivaient à l'étranger. En Bohême il n'en restait pas moins une quantité de musiciens, tous de second ordre, mais presque tous excellents pédagogues. Et au commencement du XIXe siècle la Bohême est une pépinière de virtuoses et de professeurs. Ils pratiquent une musique qui tend à prendre la forme pour une idée, une musique dépourvue du sentiment de la nature et dont les racines ne plongent dans aucune culture générale, encore moins dans les traditions populaires. Musique prétendue aride et stérile, de logiciens qui raisonnent à vide pour le plaisir non de démontrer, mais de raisonner; mais musique point du tout aussi ennuyeuse qu'on l'a voulu dire, une fois qu'on s'est donné la peine de s'y intéresser. Hors de Bohême le type en est fourni par Hummel et Czerny; à Prague il l'est par Jan Vaclav Tomasek, de Skutec (1774-1850) et Josef Proks (1794-1870). N'en disons pas de mal; nous leur devrons des élèves qui révolutionneront leur art. Tomasek n'est certes comparable à aucun des Benda, ni même à Dusik, mais il tint sous sa férule B. Kittl, Al. Dreyschok, J. Schulhoff, Kuhe, Vorisek.

C'est le temps du reste où se fonde le Conservatoire de Prague dont Divis Weber (1771-1842) fut le premier directeur. A lui revient l'honneur d'avoir formé Ignace Moscheles, mort à Leipzig.

Quant à Proks, c'est le maître de Smetana, de Fr. Bendl, auquel on devra de magnifiques œuvres chorales tchèques, de Hanus Seeling, d'Augusta Kolar. Puis nous nous approchons d'une musique plus aérée, plus humaine, plus passionnée, selon les goûts, les aspirations et les faiblesses de l'humanité d'aujourd'hui. Le violoniste Jan Vaclav Kalivoda (1800-1866) produit des symphonies qui offrent le type de la musique orchestrale immédiatement après Beethoven. Celles de Kittl sont plus romantiques; quelques-unes de Tomasek lui survivent. Vaclav Jindrich Veit (1806-1864) est un bon pianiste dont on a de la musique de chambre non sans valeur. Ce sont les seuls noms qui émergent de ce petit milieu local et fermé à côté duquel les événements de la grande musique universelle se produisaient sans qu'il se fût trouvé personne capable d'y jouer un rôle... Le réveil national seul pouvait entraîner un musicien à se mettre en évidence avec quelque relief, s'il se sentait l'énergie nécessaire pour devenir représentatif de ce réveil national. Pour ne pas se rendre ridicule et ridiculiser la nation avec lui,

il fallait à ce musicien plus que de la science et du talent, plus que du patriotisme : il lui fallait du génie. Smetana est le nom qui fixe la minute précise où l'un des peuples les plus musiciens du monde prend conscience de son existence nationale et l'exprime en musique. Avant Smetana il y a des musiciens bohèmes, il n'y en a point de tchèques. Avant Smetana il y a une province bohème, comme il y a une province autrichienne de la musique allemande. Depuis le jour où il écrit son premier opéra, il y a une musique tchèque parfaitement indépendante entre la musique allemande et la musique russe. Malheureusement âme trop tendre, corps chétif et esprit trop impressionnable, il ne saura pas résister à son destin : l'ingratitude acharnée des siens lui rendra la tâche trop lourde pour ses forces ; la surdité viendra qui l'achèvera ; tout à coup sa raison chavire... C'est l'abîme où sombre le génie ; c'est, après la surdité, la folie longuement préparée par une surexcitation cérébrale atroce. Heureusement la mort libératrice ne tarde pas. L'histoire de la musique tchèque commence par le récit d'un martyre.

Disons tout de suite que, si la musique tchèque n'existait guère, au moment où apparaît Smetana, autrement que par la condescendance mise depuis Weber par les musiciens même allemands à

rechercher les mélodies populaires bohèmes et à les édulcorer, le théâtre n'était pas plus avancé. C'est une véritable épopée que celle de la création du théâtre tchèque. Quant à la construction du bâtiment qui, sous le nom de *Narodni Divadlo*, est aujourd'hui au bord de la Vltava (Moldau) le Bayreuth de l'œuvre de Smetana, Dvorak et Fibich, nous en reparlerons. Il ne s'agit pour le moment que de dire à quoi en était réduit le théâtre tchèque dans la jeunesse du musicien. En 1820, le Gouvernement avait interdit les représentations en tchèque, si parcimonieusement réléguées en marge des institutions dramatiques dont les séjours et le répertoire de Mozart, de Gluck et de Weber avaient fait l'orgueil. En 1824, on les avait tolérées, mais dans quelles conditions ! « Il n'était pas rare, nous rapporte M. Ernest Denis, que l'on supprimât la fin de la pièce ou même que l'on baissât tranquillement le rideau au milieu de l'acte, si la matinée menaçait de se prolonger. » Chose curieuse, c'est dans la ville morte, à l'ombre des vénérables palais de la Mala Strana, que Tyl organise de 1834 à 1837 un petit théâtre qui « dégrossit quelques acteurs et ramena les auditeurs découragés. Les directeurs du théâtre officiel lui confièrent alors le soin d'organiser les représentations populaires :

il s'était engagé à fournir chaque année deux pièces originales assez longues pour remplir la représentation et six traductions ; il réglait la mise en scène, dirigeait les répétitions. Ce travail d'improvisation hâtive, qui ne pouvait guère être poussé, ne laissait pas de faire illusion aux spectateurs qui n'étaient pas très difficiles. Il avait le don, l'entente de la scène. Le public s'amusait et revenait. »

Et voici l'élan donné. A la campagne, des troupes d'amateurs se forment comme par enchantement. On chantait les mélodies des deux frères Nepomuk et Frantisek Skroup, ce dernier auteur de l'hymne national (*Kde domov muj*). En 1826 ce même Skroup a l'honneur de produire le premier opéra tchèque avec son *Drátenik* (*le drouineur*). En 1895, M. Henri Hantich comptera 24 compositeurs de drames lyriques tchèques avec 61 opéras : dans le nombre une vingtaine de chefs-d'œuvre et pas vingt de négligeables. Springer, dans ses mémoires, rapporte ceci des années 1830 : « Nous ne supposions pas même en rêve que l'enseignement pût se donner en tchèque ; nous ne voyions jamais un livre tchèque et nous étions convaincus que la lecture, le calcul et les sciences supérieures telles que l'orthographe et la grammaire, ne pouvaient être enseignés qu'en allemand. Les petits bour-

geois au milieu desquels j'ai grandi n'avaient pas d'autre opinion. Notre professeur, Slave de naissance, tenait sévèrement la main à ce que nous nous servissions exclusivement de l'allemand ». Et voici le témoignage de Hanslick à son tour : « Aux représentations théâtrales tchèques on envoyait les domestiques : personne de notre monde n'y est jamais allé. Douter de la supériorité de l'allemand, même de son droit exclusif dans les relations, l'art, la science, l'école, l'administration, était une idée qui ne venait à personne. » L'histoire de cette renaissance est à lire dans le magnifique livre de M. Ernest Denis d'où j'extrais ces deux citations. D'après Hanslick ce n'est que vers 1845 que « les patriotes commencèrent, très timidement, à réclamer contre l'exclusion du tchèque ». En 1894, soit onze ans après l'inauguration du Théâtre national et dix après la mort de Smetana, M. Hantich établit que 4676 représentations tchèques se subdivisent en 1037 représentations de pièces dramatiques originales, 84 de traductions russes, 26 de polonaises, 7 d'hindoues, 18 de grecques, 8 de latines, 625 de françaises, 198 d'anglaises, 229 d'allemandes, 33 d'espagnoles, 29 d'italiennes, 29 de scandinaves et 9 de magyares. Il y avait eu 642 représentations d'opéras tchèques, 75 de russes, 11 de polonais, 386 de français, 431 d'italiens, 366 d'al-

lemands. 63 de ballets tchèques, 8 de russes, 277 d'italiens, 62 de français, 63 d'allemands, en outre 33 mélodrames tchèques, 314 féeries diverses, 161 opérettes, 10 pantomimes, 293 concerts et oratorios. On pourrait apporter de plus récentes statistiques. A quoi bon ? La seule chose à retenir est que la naissance de la musique tchèque est désormais un fait accompli comme la renaissance politique et littéraire.

L'instrument de cette création, parallèle à celle de la nationalité, et qu'il était impossible de prévoir il y a quatre-vingts ans, sera notre Bedrich Smetana. Avant lui nous avons eu de la musique faite en Bohême, ou faite par des Bohêmes, mais nous n'avons pas eu même la notion de la possibilité d'une musique tchèque. « Dans la première moitié du XIXe siècle, à part quelques imitations sporadiques de la mélodie populaire dans de petits chants, nos compositeurs ne se sont aucunement écartés des chemins battus du goût allemand de l'époque. » Ainsi parle M. Hostinsky, le spécialiste tchèque de la biographie de son ami Smetana, et il ajoute : « Hélas ! Ce n'étaient pas toujours des meilleurs exemples que s'inspirait notre production indigène. Il n'y a de traces sans alliage répréhensible de l'esprit de Weber, de Schubert, de Mendelssohn que chez les plus excellents de

nos compositeurs. Tout le reste se met à l'école de gens de deuxième et troisième ordre. C'est une inondation de ces sentimentalités superficielles de la romance allemande de 1840-1850 que représentent les Kücken, Gumbert, Abt, etc., tandis que l'influence classique directe du *lied* allemand, depuis Beethoven jusqu'à Schumann et Franz, a fort à faire de batailler contre ces productions stériles » ou contre l'italianisme et la chanson française. Ainsi Smetana n'apportera pas la bonne nouvelle de l'art tchèque à un public apte à l'accueillir, mais à un public *à peine formé et déjà infesté de faux goût*. C'est ce qui expliquera la souffrance de sa vie et les attaques incroyables, à peine intelligibles aujourd'hui, auxquelles le meilleur de son œuvre a été en butte. Il ne construit pas sa maison tchèque sur un terrain propre et net : il lui faudra déblayer en même temps que fonder. Un dépotoir de détritus internationaux recouvre le solide granit de la matière musicale tchèque, que ses efforts tendent à remettre à nu. Ces détritus sont malheureusement vivants : cela grouille et se multiplie ; cela envahit immédiatement l'espace à peine nettoyé. Et la lutte contre le faux goût n'est pas finie, ne sera jamais finie. Smetana ne fut célèbre en Bohême qu'après sa mort. Les plus beaux opéras de Dvorak et de Fibich ont rencontré

moins de faveur que les plus stupides opérettes, et j'ai assisté moi même à la chute irrémédiable, sans bruit, devant des fauteuils vides, de merveilles russes comme *Dubrovski*, du Tchèque établi à Pétersbourg, Napravnik, ou comme la *Fiancée du Csar* et *Sniegourotchka* de Rimsky Korsakof. Il en a été de même du *Prince Igor*. J'ai assisté en revanche à des représentations bondées des *Dragons de Villars* et des *Contes d'Hoffmann*. Et l'on m'affirme de source irréfutable que les trois quarts des étudiants qui envahissent les galeries aux quatre centièmes représentations de la *Fiancée vendue* y sont pour le texte et le spectacle, pas pour la musique.

II

JUSQU'AU PREMIER MARIAGE (1824-1849)

Le père de notre héros, Frantisek Smetana, né d'une famille originaire de la région de Horice le 26 octobre 1777, était au commencement du siècle passé un brasseur aisé. A force d'épargnes dans sa jeunesse de tonnelier, il avait pu au retour dans son pays, acquérir de quoi soumissionner la gérance d'une brasserie des princes Dietrichstein, à Nové-Mesto sur la Metuja. La banqueroute d'État de l'année 1811 entama fortement son avoir. Dès l'année 1821, il est brasseur chez le comte Waldstein à Litomysl. Qu'on ne s'étonne pas de toutes ces brasseries armoriées : elles sont encore aujourd'hui l'un des plus clairs revenus de la noblesse autrichienne ; et de toutes les lignes de chemins de fer vous les voyez enfumer le ciel voilé de la triste Bohême. Les premiers Lobkowitz sont des brasseurs de Ujezd, aujourd'hui une rue de Prague. Il était interdit aux serfs d'un seigneur de consommer d'autre bière que

celle du château : c'était le droit de propination.

Frantisek Smetana se maria trois fois. Sa première femme, nous apprend M. Bronislaw Wellek, ne lui donna point d'enfants. De la deuxième il eut cinq filles ; de sa troisième, Barbara Link (née en 1790, morte en 1864) il eut six enfants, d'abord deux filles de nouveau, puis un premier garcon. C'est notre Bedrich (Frédéric). Mais M. Otakar Hostinsky, le plus sérieux biographe de Smetana, nous affirme que Bedrich était le treizième des vingt enfants de Frantisek, le troisième qu'il eut des dix dont lui fit don Barbara Link. Quoi qu'il en soit, le fondateur de la musique tchèque moderne naît le 2 mars, dernier jour du carnaval 1824, à Litomysl, qui est une petite ville exquise de la région montagneuse du Sud-Est, aux confins moraves. Quand un sourire apparaît dans l'art tchèque, il vient ordinairement de Moravie. Des trois grands maîtres nationaux, aucun ne naît à Prague ; mais Prague, la tragique et la cruelle, imprime le sceau tchèque et le caractère d'art à leur sentiment de la nature. Et le moins Tchèque des trois, Fibich, sera celui aussi qui naît le plus au nord de la Bohême.

Une circonstance bizarre met un peu de romanesque sur cette naissance de l'auteur de *Libuse*. Barbara Link avait été fiancée à un sien cousin qui s'appelait Bedrich, lequel partit pour la guerre

et n'en revint pas. Elle y pense peut-être un peu plus qu'il ne faut; car quelques jours avant la naissance de ce premier fils tant désiré, qui naturellement selon le vœu du père s'appellera Franz, la pauvre femme voit en rêve un ange lui apparaître, lui annoncer ce fils et lui intimer l'ordre céleste de l'appeler Bedrich. Franz s'y conforme. Il est si joyeux! Il est dans la cour quand une servante vient lui apporter la grande nouvelle. Il l'empoigne et l'entraîne en un tour de danse. C'est dès son berceau que Frédéric rencontre l'ange de *Dalibor* et les polkas de la *Fiancée Vendue*.

Par une drôlerie qui est si bien tchèque, en 1880 les étudiants de Litomysl font faire une plaque commémorative pour la placer sur la maison natale. Mais la maison fait corps avec la brasserie. La brasserie a pour directeur un Bavarois. Le Bavarois refuse son consentement. Nos jeunes amis, sans s'émouvoir autrement, placent leur plaque : « *Dans cette maison est né*, etc. » sur la façade de la mairie, un immeuble qui jadis appartenait à la famille Smetana, mais où Bedrich n'est pas plus né qu'il n'a même jamais habité...

Le grand mérite de Frantisek Smetana, homme d'ailleurs entreprenant, énergique, sévère, plein de bonne humeur, fut d'aimer la musique assez pour la faire étudier à son fils dès l'enfance. Il

le confia au maître d'école de l'endroit, Antonin Chmelik, qui de bonne heure lui apprit à jouer du piano et du violon avec aisance. A cinq ans le petit Bedrich tint sa partie de premier violon dans un quatuor que l'on exécuta le jour de la fête de nom de son père. Il avait même composé déjà une valse et un galop. A six ans il joua publiquement au piano un arrangement de l'ouverture de la *Muette de Portici* lorsque Litomyschl célébra, le 4 octobre 1830, la fête de nom de l'empereur François Ier. Le succès est tel que voici Bedrich passé enfant prodige.

Ses études se poursuivent naturellement dans les écoles allemandes (il n'y en avait encore point d'autres en pays tchèque). De 1831 à 1835 c'est au sud de la Bohême, à Jindrichuv-Hradec, où son père est devenu brasseur du comte Czernin. Jindrichuv-Hradec (Neuhausen), l'ancienne capitale des Rosenberg, le pensionnat de jésuites où François-Rokoczy II fit ses études, est au bord d'une rivière paresseuse et d'un petit lac bordé de roselaies, une ville étroite et compacte, gavée de monuments, de ruines et de vieilles maisons autrichiennes, dans une contrée onduleuse et austère, entrecoupée de forêts et d'étangs avec de grandes routes bordées de bouleaux centenaires. C'est une campagne déjà d'un caractère beaucoup plus tchèque et une ville qui présente beaucoup mieux

le témoignage de la fastueuse oppression féodale, puis impériale — c'est-à-dire allemande — pesant sur un peuple slave, de la réaction catholique du XVIe siècle contre une nation exténuée de luttes hérétiques et de discordes civiles. Avant les chemins de fer Jindrichuv-Hradec était l'étape du roulage entre Vienne et Prague.

Dans cette petite ville, charmante malgré son climat rigoureux, l'écolier a pour maître de musique le directeur des chœurs et l'organiste Jikavec. Bientôt il se fait remarquer à l'église par sa jolie voix de soprano, comme en ville par ses dispositions pour la musique et l'agrément de son caractère. A Litomysl déjà il s'était fait prendre en amitié par les petites comtesses Waldstein. Il est moins heureux ici dans certains divertissements de sa façon. Une fois il se baigne et risque de se noyer... Une autre fois il charge de poudre une clef et y met le feu ; la clef éclate, le blesse et le voici une première fois sourd pour quelque vingt-quatre heures.

De 1836 à 1839, l'étudiant Smetana est à Jihlava (Iglau) pour un semestre, et à Nemecky-Brod (Deutsch Brod), où il double une classe pour y épauler son frère Antonin. Ce sont là deux autres vieilles villes à quelque distance l'une de l'autre, aux extrémités opposées d'un col incroyablement fleuri en mai, sur la ligne de partage des eaux

d'Europe. Cette même région austère et délicate, une trentaine d'années plus tard formera la sensibilité d'un musicien d'un tout autre ordre : Gustave Mahler. Mais Mahler descendra avec le ruisseau de Jihlava vers Vienne et le Danube, tandis que Smetana, comme la Sazawa de Nemecky Brod, se dirigera vers Prague.

Il faut encore insister sur ce sud de la Bohême, région la plus élevée et la plus sauvage du royaume. Le père de Smetana s'y est constitué un petit domaine à Ruzkova Lhotice, près de Cechtice où il sera établi de 1836 à 1845, et qui représente toutes les vacances de l'étudiant. Un des poèmes symphoniques du cycle *Ma vlast* (*Ma patrie*) le plus riant, *Z ceskych luhuv a hajuv* (*Des prairies et des bocages de Bohême*) n'aura pas d'autre provenance. Mais voici que Prague prestigieuse, Prague royale, Prague dorée, Prague aux cents tours, surgit à l'horizon...

Bedrich y va au moment de sa quatrième classe gymnasiale (syntaxe), en 1839. C'est le fameux philologue tchèque Josef Jungmann, l'auteur des grands dictionnaires, pierre d'angle du tchèque moderne, qui dirige le Gymnase académique. Nous pensions un peu que le jeune homme devait faire partie de ces « étudiants d'origine rurale, mal tenus, humbles, qui n'arrivaient pas à se persuader à eux-mêmes qu'ils étaient les

égaux des bourgeois allemands », et parmi lesquels M. Ernest Denis raconte que se recrutait le parti national. S'il fut « humble et mal tenu », c'est discutable, puisqu'il a été élevé dans l'intendance des châteaux, mais voici son propre témoignage sur son éducation tout allemande. Le 11 mars 1860 il écrira de Göteborg au Dr Lud Prochazka, et c'est la première lettre tchèque que nous ayons de lui :

« Avant tout je vous prie de me pardonner les fautes d'orthographe et de grammaire, dont il y aura en quantité dans ma lettre, car jusqu'ici je n'ai pas eu l'occasion de m'expliquer en tchèque. Depuis ma jeunesse élevé en allemand par l'école et par la société, je n'ai eu garde, étudiant, d'apprendre ce à quoi je n'étais pas obligé, et plus tard la musique divine a absorbé toutes mes forces et mon temps, de telle sorte qu'aujourd'hui, je dois l'avouer à ma honte, je ne sais ni m'exprimer ni bien écrire en tchèque. Mais que ce reproche atteigne avec moi nos écoles... »

Il est piquant d'examiner des autographes remplis de fautes de l'homme qui devait créer la déclamation musicale tchèque, fixer le premier le rythme de la langue dans l'opéra et le chant ! C'est à ce Gymnase de Prague que Smetana eut pour condisciple le futur critique qui toute sa vie fit silence sur son génie, Édouard Hanslick, le bourreau de Bruckner, grande autorité jadis qu'on ne s'explique plus aujourd'hui et qui a bafoué toutes les vraies gloires de la

musique de son temps au profit du seul Brahms.

Prague en 1839 est la ville du monde la mieux faite pour impressionner une imagination de jeune homme romantique (toutes les maladies de la sensibilité française retardent de quelques années dans l'Europe de ce temps-là). C'est une ruine grandiose où une âme nationale se réveille et que le Grand Burgrave maintient à l'ombre du régime autrichien. La torpeur sublime des aspects suscite les rêveries passionnées d'une jeunesse au sang bouillant, au cœur naïf qui assiste aux efforts acharnés de travailleurs superbes. Les manuscrits de Kralove Dvur sont tenus pour authentiques ; Jungmann publie son dictionnaire ; Palacky écrit son histoire et s'agite au Musée ; Safarik a remué les antiquités slaves ; Kollar a lancé sa *Fille de Slava*, épopée du panslavisme, dont les morceaux chantent dans toutes les mémoires ; Havlicek bataille et inquiète la police. L'*Echo des chants bohèmes* de Célakovsky a paru cette année-là ; l'année suivante lira la *Rose aux cent feuilles*. Macha venait de mourir, dont la censure avait interdit le roman *Les Tsiganes*. Les rumeurs de la révolution de 1830 et de l'insurrection polonaise étaient à peine éteintes. Si le jeune Smetana vibre de toutes les émotions de la jeunesse d'alors, l'artiste qui s'éveille en lui les sent doublement. Il n'en est que mieux pré-

paré à se pénétrer de la beauté délabrée et de l'imposante mélancolie de Prague.

Les vieux quartiers, le ghetto, sont encore là intacts ; un immense pont de pierre noire, le plus vieux pont d'Europe, tout chargé des statues de la réaction catholique, est encore seul à relier les deux rives de la Vltava ; c'est un pont sacro-saint, gardé par la statue de Brunswick, dont le cheval doit redescendre des hauteurs du Hradchin et frapper le pavé à l'endroit où sous une arche dans la Vltava gît l'épée fatidique. En attendant, juste à ce moment, George Sand y fait s'ébrouer les chevaux de la voiture de Consuelo. Et le 16 mai les foules rurales y dorment attirées par l'anniversaire d'une supercherie sainte, ce saint Jean de Nepomuk, inventé de toutes pièces par les jésuites pour distraire de Jean Huss l'imagination populaire. Et l'on profite de la fête, là-haut au Hradchin, pour ouvrir au peuple la chapelle incrustée d'onyx, d'améthyste et de malachite de Saint Vaclav. Et le soir de ce jour, aux lueurs du feu d'artifice de Strelecky ostrov l'Archevèque, le Grand Burgrave, le clergé et l'aristocratie sont sur le lieu de la noyade du conseiller de Vaclav VI ; les reflets de leurs barques illuminées reproduisent sur l'eau noire les étoiles légendaires qui dansaient autour du cadavre insubmersible. La Mala Strana était un dédale de palais

et de jardins clos, où errait l'ombre des Slavata, des Waldstein et des Caramuel de Lobkowitz. Les églises étaient encore pleines de miracles. A Lorette la Svata Starosta (Heilige Kummernis, Sainte Debarras de Huysmans) souriait mystérieusement dans la barbe dont le prodige l'avait fait crucifier. On pèlerinait à l'église d'Ujezd auprès du Petit Jésus de la princesse Polyxène, ou à Strahov dominant la ville du haut de son verger neigeux de fleurs, ou à Petrin par l'escalier du chemin de croix dans la forêt de châtaigniers. Au sommet de la ville, la cathédrale Saint-Vit, de Matthieu d'Arras, demeurait tronquée ; mais pour s'y rendre deux ou trois fois par an, le cardinal, alors comme aujourd'hui, se montrait dans son carrosse de pourpre, d'or et de cristal, traîné par six chevaux et escorté de dix laquais.

Mais l'imagination de Smetana dut se détourner de bonne heure des pompes catholiques comme de tout ce qui signifiait l'asservissement de sa patrie, la dégradation du royaume de Bohême par les Habsbourg, la déchéance de Prague au profit de Vienne. Dans son œuvre future, pas une prière, pas un psaume, pas une messe, tout au plus quelques préludes d'orgue pour la chapelle de Bon Repos du comte Thun. C'est pour la seule patrie, elle aussi crucifiée, qu'il aura les mains de Véronique. Mais

que de fois sa tendresse filiale dut regarder du côté de la fenêtre de la Défénestration, qui surplombe la ville prodigieuse et inquiétante. Sa rêverie, comme toutes celles de ce temps-là, remonte encore plus haut dans le ténébreux passé, jusqu'à ce qu'elle y rencontre les grandes journées de gloire, les géants Procope et Zizka, Tabor et la prophétie de la montagne de Blanik. Or la rivière, la rivière surtout, cette large et molle Vltava brune, dont le jeune homme allait être le poète et où les clairs de lune sont si beaux, persistait, telle que dans le passé, à remplir de sa poésie infinie la ville sans pareille pour la splendeur et la désolation, et qui n'était comme la grande Nuit de Michel-Ange qu'endormie. Et ce roc, obtus comme un soc, et têtu comme une cervelle de Hussite, en amont de ce bac entre les îles que le coquet Mozart avait traversées pour se rendre à la Bertramka où il écrivait *Don Juan*, c'était Vysehrad, berceau de la cité de haine et d'amour prédite par Libuse... Comme là-bas derrière l'aride, la plate, la froide et la sanglante Montagne Blanche, c'était le défilé de Sarka. Et le futur musicien de *Sarka*, de *Libuse* et de *Vyschrad* s'imprégnait comme une éponge de grands souvenirs.

En même temps le jeune Smetana prend quelques leçons de piano chez Batka. Il fait connais-

sance avec les œuvres les plus saillantes de la musique à la mode de ce temps-là. Elle vient toute d'Allemagne et de Vienne où sévit l'italianisme. Il fréquente comme il le peut, — car les pères de famille tchèques d'alors, moins encore que ceux d'aujourd'hui, n'avaient pas coutume de se mettre en grands frais pour la pension de leur fils en ville, — les excellents concerts de musique militaire de Zofin, l'île de la Vltava, en face de laquelle s'élève aujourd'hui le Théâtre National, dont son œuvre basera le répertoire, et s'ouvre cette petite rue qui portera son nom et que devait habiter plus tard le troisième des grands compositeurs tchèques, Zdenko Fibich. Tout ce qui lui plaît, il le note de mémoire, en reconstitue la musique, l'arrange pour le quatuor qu'il a formé avec quelques camarades (Butula, Kostka, Vlcek). Il se forme ainsi à peu de frais — le temps n'avait alors pas de valeur et la Bohême est encore aujourd'hui un des pays où il en a le moins — une petite bibliothèque musicale. Peut être a-t-il pu assister le 5 février 1840 à ce fameux bal de Zofin, qui fut le premier bal tchèque, où les mauvaises langues prétendaient que l'on danserait autour du dictionnaire de Jungmann et seulement après avoir acheté son entrée par la récitation de quelques pages de la grammaire de Nejedly. Tout au moins en sut-il le retentissement. Il va sans dire que

ses études traînent comme elles peuvent, tandis que la trace de ces divertissements musicaux se retrouve dans ce qui reste de la musique composée à cette époque, dans quelques polkas, et même dans le quatuor en *ré* bémol mineur[1].

Bientôt cela marche si mal au Gymnase — l'été c'est à peine si l'on voit Bedrich en classe — que Frantisek Smetana retire son fils de Prague et l'envoie à Plzen (Pilsen) redoubler la quatrième classe sous l'étroite surveillance d'un cousin, Josef-Frantisek Smetana, professeur au gymnase du couvent des Prémontrés, qui le fait recevoir au convict (internat). C'était en 1840. D'abord tout va bien, et quand cela va plus mal, du moins le jeune homme reste-t-il toujours très ferré en histoire. Si de nouveau tout va mal c'est que Smetana a trouvé moyen de jouer du piano tout seul tant et si bien qu'un de ses professeurs, le père Beer, enchanté de ses dispositions, l'emmène avec lui en ville dans divers cercles. Il a bientôt la réputation d'être le meilleur pianiste de la ville et le plus hardi.

1. Quelques-unes de ces polkas forment les cahiers posthumes III et IV de la *Umelecka Beseda*. Une autre de 1842, en *ut* majeur, est intitulée *Aus dem Studentischen Leben* (*De la vie d'etudiant*) et a été retravaillée à Göteborg. Une s'appelle : *Souvenir de Plzen :* celle-là est pour Catherine Kolar. Quelques-unes sont inachevées : une n'a que la mélodie, une porte la mention : « à achever ». Smetana en avait pris certaines avec lui en Suède, d'où le professeur Arnost Kraus les devait rapporter.

Il ne joue que de la musique « avancée » : Liszt, Thalberg, Henselt. Il s'exhibe quelquefois publiquement avec ces nouveautés. Encouragé par le succès, il joue dans les quatuors, il donne des leçons ; il improvise à tort et à travers sans aucune connaissance théorique, cela va sans dire, il improvise force musique de danse. Il aura le plus beau mépris pour ce fatras plus tard. On lit sur le manuscrit d'une ouverture en *ut* mineur, cette note écrite par lui en 1848, lors d'une revision de ses vieilles paperasses : « Composé à Plzen en l'an 1842, dans les ténèbres de la plus complète ignorance de toute notion musicale ; et échappé à la destruction par le feu, seulement grâce à l'intercession de la propriétaire qui a tenu à garder cette élucubration pour la curiosité d'un produit de la seule nature. »

La propriétaire de ce « produit » était une demoiselle Katerina-Ottilie Kolar, née le 5 mars 1827 à Klatovy, pas très loin au sud de Plzen, et qui devait devenir la femme du compositeur imprudent. Les deux familles s'étaient connues à Jindrichuv-Hradec, puis les Kolar avaient émigré à Plzen. On pense si le jeune homme les fréquentait. Les derniers temps de son séjour à Plzen il demeurera même chez eux. Malheureusement Catherine était à Prague pour suivre l'enseignement musical de Josef Proksch,

et on ne la voyait à Plzen qu'aux grandes fêtes.

Enfin, en 1843, les six années d'études gymnasiales achevées tant bien que mal, le tuteur du jeune homme intercède lui-même auprès du père, qui veut faire de Bedrich un employé, pour qu'on le laisse libre de se vouer à son impérieuse vocation musicale — « ma vie et mon salut » — et de retourner pour cela à Prague. Mais la demande coïncide avec un nouvel appauvrissement de la famille. Le père Smetana a vendu son bien de Ruzkova Lhotice et s'est établi, toujours comme brasseur, à Obristvi, près de Melnik, où il achève de perdre sa fortune à la suite de la suppression des droits de propination. (Il finira même ses jours chez son fils Antonin, lui-même brasseur à Nové-Mesto sur Metuja.) Que Frédéric fasse ce qu'il veut, mais qu'il se subvienne à lui-même. On lui donne à la fin des vacances, une fois pour toutes, vingt florins. Et le voilà à Prague où de deux mois il n'aura de quoi louer un piano. Sur la recommandation de sa future belle-mère Anna Kolar, l'aveugle Josef Proksch, (né en 1794 à Reichenberg, et qui devait mourir en 1864) malgré son infirmité fort bon professeur de composition, l'admet dès 1844 au nombre de ses élèves : il y sera condisciple de Catherine. Maintenant Bedrich, dont l'ambition se bornait à ne devenir que vir-

tuose, prend enfin une connaissance méthodique de la théorie musicale. Les leçons coûtent un florin l'heure. Smetana ne paie rien momentanément : il s'acquittera plus tard de sa dette par amortissement. Et pour le tirer de sa détresse Frédéric Kittl, depuis 1842 directeur du Conservatoire de Prague, à qui il a été présenté par son ami de cœur le violoniste Josef Nesvadba, le recommande comme maître de musique au comte Léopold Thun (1797-1877) qui l'accueille à raison de 300 florins par an avec le vivre et le couvert.

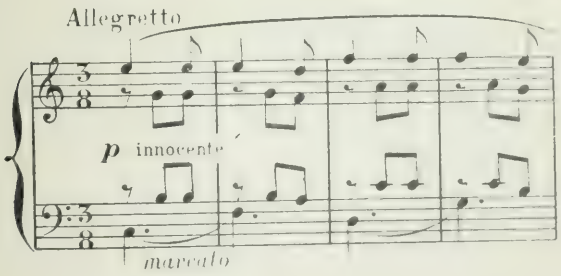
L'étudiant conserve ces fonctions quatre ans à partir de 1844, vivant une partie de l'année avec la famille seigneuriale dans les châteaux de Ronsperg près Domazlice et de Bon Repos entre Mlada Boleslav et Nové Benatky. Il achève ainsi de connaître son pays. Son enfance s'est passée dans la région montagneuse du Sud, aimable à Lytomisl et à Nemecky Brod, rude à Jihlava; Prague l'a mis en communion avec l'histoire de sa patrie; les courses sur le triste plateau de Plzen lui ont appris les zones forestières du pays chode; maintenant il promène sa mélancolie romantique et ses rêves d'amour surtout dans la plaine du Nord-Est. Il connaît les quatre horizons du quadrilatère bohême. Il peut voir au loin une vaguelette bleue qui est la colline de Bezdez où se passera son opéra de prédilection *Tajemstvi* (*le Secret*).

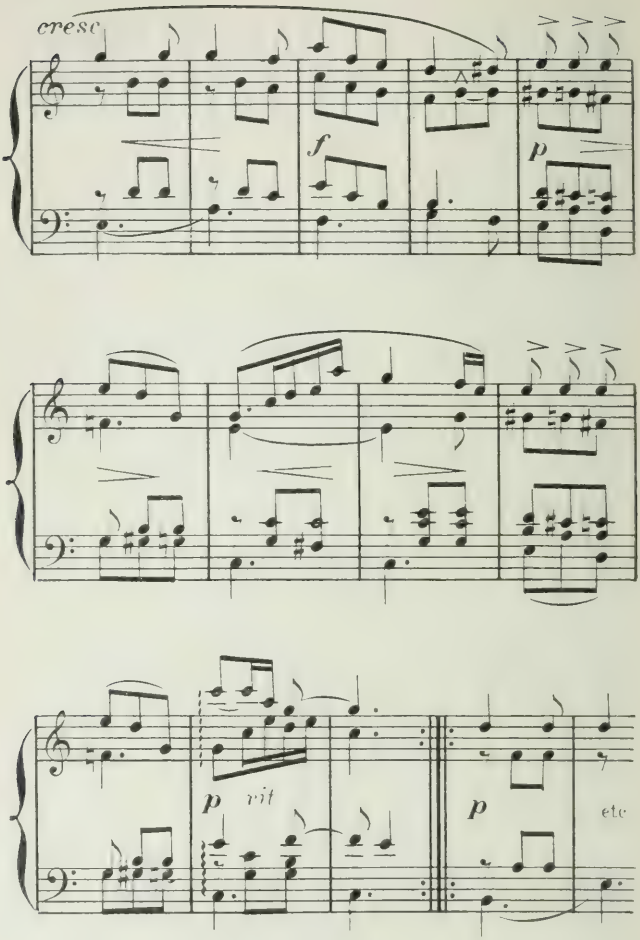
Fut-il heureux chez les Thun? Il est permis de le supposer, étant données les traditions de la famille, et les nombreuses dédicaces à des membres de cette famille qu'on lit sur les papiers inédits de cette époque. Naturellement on ne devait lui parler qu'allemand. En 1857 encore, un témoin me raconte que dans l'aristocratie, on ne parlait bohème — quand on le parlait — qu'aux domestiques. Les jeunes musicographes tchèques ne font pas assez leur devoir et négligent trop d'interroger les contemporains de Smetana : tous ces enfants Thun, dont il fut le précepteur musical, sont maintenant les vieux comtes Thun et les comtesses ou princesses douairières d'autres familles illustres; ils se souviennent certainement de « Monsieur Smetana » ou de « Herr Friedrich ». Peut-être consentiraient-ils à raconter ce qu'ils savent. Et certainement ils le feraient avec cette bonne grâce de quelques-uns, qui suffit si largement à compenser la morgue de certains autres membres de cette aristocratie bohème parmi ceux qui ne veulent être qu'Autrichiens. Au moment où meurt cette comtesse de Montholon, née à Sainte-Hélène, qui eut Napoléon pour parrain, je livre une fois de plus à mes jeunes amis tchèques la mélancolique réflexion de Maurice Barrès, il y a longtemps déjà, à

propos du récent décès d'un « petit trottin » qu'avait connu Napoléon en Égypte : « On n'interroge pas assez les vieilles femmes ! »

Mais on pénètre si difficilement dans les palais de la Mala Strana ! Ce n'est pas une excuse pour un Tchèque quand il s'agit de Smetana. Les grands seigneurs ont bien fini par parler quand il s'agissait de Beethoven !

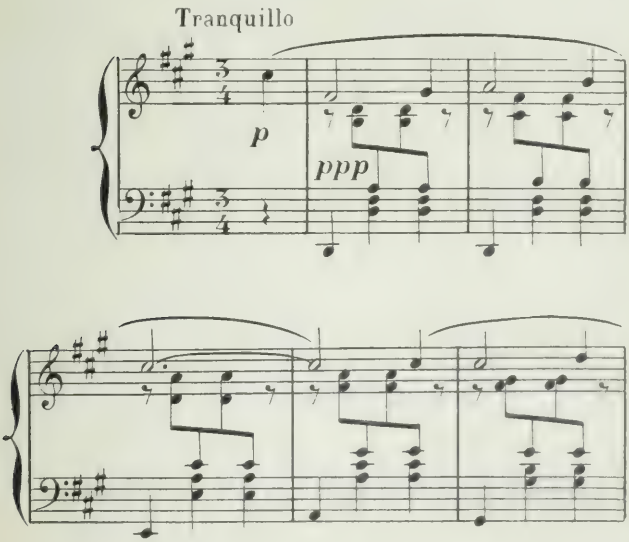
Nous conservons heureusement des reliques du temps que passa Smetana chez les Thun. Et l'une d'une importance capitale, puisque c'est sous la forme d'un petit roman musical un fragment d'autobiographie composé de huit *bagatelles* et *impromptus*. Ces menus morceaux étaient destinés à Catherine Kolar et sans doute l'amoureux y sut être plus éloquent que dans les propos mêmes qu'il lui tint. Veut-on savoir comment Smetana se représente l'*Innocence* ? Écoutez cette demi-page où tient sans doute sous l'abstraction du titre un portrait de la bien-aimée.

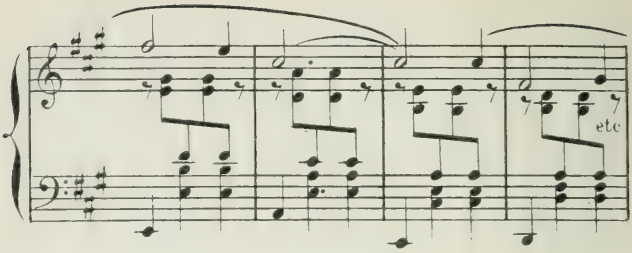




J'aurais bien envie de citer l'*Idylle* comme déjà typique du sentiment de la nature chez le futur maître. Mais tant de trésors nous atten-

dent ! Un *appassionato* houleux et sombre (il faut de grandes mains pour jouer Smetana et tous les compositeurs tchèques en général) déferle sous ce vilain titre : *le Désir* qui, écrit par un jeune homme de la pureté d'âme de Frédéric et en ce temps-là, ne signifiait rien de ce qu'il recouvre dans le roman d'aujourd'hui. Et maintenant écoutez de quelle voix étouffée, étranglée par la palpitation du cœur, de cette voix qui mue à la volupté de l'aveu permis, l'étudiant ose exprimer son amour ; cela chuchotte près de l'oreille bien-aimée dans le silence approbateur :





Si seulement cela ne s'appelait pas si niaisement l'*Amour!* Mais on était sans malice en 1844, là-bas, au bord de la Labe ! Puis, est-ce un reproche, est-ce un avertissement pour montrer à la bien-aimée l'horreur de la querelle; car tout finit comme cela finit ordinairement dans la vie, par une affreuse *Discorde* glapissante, où la mégère soudain perce sous l'ingénue de naguère... Il y a dans ce bref petit cahier 2, publié en 1903, des œuvres posthumes éditées par la Umelecka Beseda (Société artistique de Prague) sous le titre de *Z pozustalych Skladeb B. Smetany*, (*Des compositions posthumes de Smetana*) des nuances de sensibilité exquise; c'est à *Ma Vlast*, toutes proportions gardées ce que la *Vita nuova* est à la *Divine Comédie*, une humble petite *Vita nuova* rustique. Ou pour ne rien exagérer il faudrait simplement adjoindre ce cahier lyrique frais comme une couronne de marguerites aux plus expressifs de Schumann : il est à l'adolescence et au premier amour ce que les *Kinderscenen*

furent à l'enfance. Et il serait facile déjà de démontrer qu'il ne pouvait être écrit qu'en Bohême et par un Tchèque, tant on y découvre bien le germe de ce sens intuitif de la légende qui ira s'accroissant dans de telles proportions par la suite, que Smetana apparaîtra un jour comme l'incarnation même de la musique populaire, de la nature et de la patrie tchèques. A l'autre bout de la chaîne d'œuvres dont le *Conte* forme le premier anneau, il y a *Vysehrad* et *Tabor*, il y a le *Vodnik* de Dvorak et *Praha* de Josef Suk. Et l'*Idylle* annonce déjà *Vltava*.

La solitude forestière de Bon Repos exalte sa jeunesse. La plupart des feuillets qu'il compose ont un but d'enseignement. Il poursuit du reste ses études avec le plus grand sérieux en hiver sous l'habile impulsion de Proksch. Il s'est mis à une discipline de fer, multipliant les exercices de composition. Son maître le tient pour un élève exemplaire. Il ne cessera du reste de se rompre au métier. Lorsque la surdité l'atteindra, il sera si bien en possession de ce métier que tant que le cerveau ne se désagrégera pas, l'infirmité redoutable ne pourra plus nuire à son œuvre[1].

1. La sonate de piano de 1846 et deux études en *ut* majeur (V° cahier posthume, *Um. Bes.*) nous permettent de nous rendre compte de ses travaux de composition chez Proksch. La première de ces études est composée en forme de prélude, *con moto*, datée de Prague, janvier 1846; la seconde en forme de chanson d'un brillant coloris : toutes deux charmantes.

Travaillé par son amour, le jeune homme rêve d'une autre existence. Catherine, devenue chez Proksch une fort bonne pianiste, gagne sa vie par ses leçons dans les familles nobles. Bedrich médite de fonder lui-même un établissement musical dans le genre de celui de son maître, et d'abord de se sortir de misère par des tournées de concerts. Celle qu'il entreprend en 1847 ne répond guère à son attente. Du reste il ne songe déjà plus à se confiner dans une stérile carrière de pianiste : il aspire à une place de directeur ou maître de chapelle. Avec tout cela il n'a toujours pas de quoi louer un piano et va s'exercer chez ses amis. Dès 1848 il n'en a pas moins pris congé du comte Thun, où il est remplacé par Catherine, et il va fonder son institut musical, car il vient de conquérir un précieux appui en la personne de Liszt, à la suite d'une lettre qu'il lui écrit de Prague le 23 mai 1848 et dont il faut extraire ce qui suit, coup d'œil rétrospectif sur sa jeunesse :

« A dix-neuf ans j'ai interrompu la filière de mes études et me suis voué avec ardeur à la musique sous la direction d'un maître solide, Jos. Proksch, à Prague. J'ai maintenant vingt-quatre ans et j'ai dans tous les domaines de la musique poussé mes études, livré un tel nombre de devoirs que j'ai acquis une certaine habileté. Cependant je devais payer cher mes heures de leçons et, pauvre, sans secours, sans amis, je n'ai pu que cette année, après m'être produit en public et avoir fait

apprécier mes humbles moyens, me procurer quelques engagements et, grâce à de lentes économies, payer une partie de mes dettes arriérées. Mais quand pourrai-je payer l'autre moitié ?

« Mes engagements me rapportent 12 florins, de sorte que j'ai juste de quoi ne pas mourir de faim. Je ne puis faire imprimer mes compositions, parce que je devrais payer, et ne puis pas économiser assez pour cela. Je crois même que je pourrais difficilement vivre en composant. Les protections que j'ai cherchées se sont réduites à toutes les promesses : mais jusqu'ici personne n'a fait quelque chose pour moi. Oui, je dois dire que je fus proche du désespoir quand je reçus la nouvelle que mes parents avaient tellement dégringolé qu'ils devenaient presque des mendiants. O Monsieur ! que n'aurais-je donc fait pour les aider ! Dans ma misère, sans espoir de secours, sans ami, il passa comme un éclair à travers mes pensées... Le nom de Liszt, au titre d'un morceau de musique étalé sur ma table, m'invite à tout vous confier, à vous l'artiste sans égal, de la générosité de qui tout le monde parle. Pour vous montrer mes faibles dispositions j'ai composé ces *Caractères* (sic) en opus 1 qui, peut-être ? — me permettra la publicité ! — Et me voici devant vous, vous priant d'accueillir avec bienveillance cette œuvre et de la faire imprimer ! Votre nom la patronnera auprès du public ; votre nom sera la base de mon bonheur futur, de mon éternelle reconnaissance. Osé-je l'espérer ? Mon impatience, mon angoisse, jusqu'à votre décision, je ne les puis décrire, et je vous prie beaucoup de ne pas la retarder, de ne pas m'abandonner au tourment du doute.

« Et pourtant j'ose encore une prière : Ma situation actuelle est... effrayante. Dieu préserve tout artiste d'une semblable. Cependant je pourrais très facilement me créer une existence qui me rendrait le plus heureux des mortels, car je serais en état d'accomplir le seul désir que j'ai, qui serait de pouvoir entretenir mes parents jusqu'à leur fin, si j'avais un moyen de réaliser mon projet. Il consiste en ceci : pouvoir fonder un établissement d'instruction musicale. Celui qui existe déjà à Prague (Proksch) compte environ cent élèves ; celui qu'ouvrit l'an passé un musicien — d'ailleurs très ordinaire — (Josef

Jiranek), au bout d'un an en compte déjà quatre-vingts, ce qui rapporte aux entrepreneurs environ 400 florins par mois. Si j'avais seulement assez d'argent pour louer un logement et me procurer au moins deux instruments, mon existence serait assurée, mes parents chez moi et moi l'homme le plus heureux sur terre. Je suis un artiste créateur aussi bien qu'exécutant et je ne possède — aucun instrument. Un ami me permet de m'exercer chez lui ; vraiment mon sort n'est pas enviable.

« J'ai donc l'audace, au risque de paraître à vos yeux présomptueux, de *vous* demander un prêt de 400 florins que je m'engage solennellement par devers moi-même à vous restituer. Je n'ai aucun garant que moi-même et ma parole, mais qui m'est sacrée et par cela même plus sûre que cent garants. »

Que se passa-t-il ? Nous verrons la réponse de Liszt tout à l'heure. Elle semble ne parler que de musique. Mais l'institut se trouve fondé et dès le principe l'affluence des élèves est telle que le jeune homme peut donner suite à son projet de mariage.

Le 27 août 1849 il épouse Catherine Kolar. Les jours de bonheur silencieux qui suivent verront éclore les premières compositions sérieuses de Smetana.

III

LES TATONNEMENTS

La première fois que Smetana a tenté la grande publicité c'est donc en 1848 avec les *Six morceaux caractéristiques*, offerts à Liszt, par la navrante lettre de dédicace accompagnée de demande d'argent que nous venons de citer partiellement. Elle nous le montre aux abois et malgré les promesses de son génie incapable de trouver un protecteur à Prague. Évidemment il n'a rien obtenu du comte Thun qui aura eu quelque sujet de mécontentement contre lui, sans doute l'un de ces dissentiments sourds, de ces désaccords latents comme il en existe toujours entre aristocrate autrichien et roturier tchèque, entre grand seigneur et artiste. Remarquons du moins que le moment où Smetana quitte le service des Thun coïncide avec la Révolution de 1848 qui chasse deux fois le souverain de Vienne. Or Smetana ne déguise rien de ses sentiments ; il accueille avec une sorte d'ivresse

les espérances de liberté. N'a-t-il pas composé une marche pour la légion des étudiants surexcités aux journées de juin, et dont le Grand Burgrave Leo Thun, cousin de Léopold, avait été un instant prisonnier ? N'a-t-il pas été pendant les troubles garde national ? Et sous l'impression des événements n'écrit-il pas l'*Ouverture solennelle* (*Slavnostni ouvertura*) op. 4 commencée à Obristvi et achevée à Prague, exécutée pour la première fois par Skroup à Zofin le 20 avril 1849 ? Liszt avec sa générosité accoutumée lui trouve un éditeur, le fait payer par cet éditeur, lui annonce son passage à Prague, et lui déclare avant tout que ses morceaux « sont tout à fait excellents, les mieux sentis et les mieux travaillés qui soient arrivés entre ses mains ces derniers temps ». Smetana demeura convaincu qu'en réalité Liszt les avait édités à ses frais. Cependant malgré toute la bonne volonté de Liszt, Fr. Kistner à Leipzig ne publie l'opus 1, en deux cahiers, qu'en 1851. Mais il consent à éditer plus tard encore les six premiers *Feuillets d'album* (*Stammbuchblätter*), qui forment la première partie d'un cycle de dix-huit pièces. Liszt dans une lettre du 12 avril 1854 lui en fait encore ses plus sincères compliments et promet son appui. Et Clara Schumann lui écrit de Dusseldorf, le 18 mai 1852, son intérêt pour les

numéros 7, 8, 9, 10 et 13 ; en revanche un morceau intitulé *Romantique* ne lui plaît pas : « Il ne faut pas confondre le romantique et le bizarre. » Huit autres feuillets de ce temps-là formèrent un recueil d'esquisses. Le reste de la série ne vit pas le jour. La *Umelecka beseda* dans son premier cahier en a commencé la publication. L'artiste écrivit certaines de ces pièces dans plusieurs gammes, de façon à les donner à jouer à ses élèves en exercices de transposition. Je voudrais appeler particulièrement l'attention sur la seconde à cause de sa tournure déjà toute *smetanienne*. Dans la première partie on pressent déjà *Vysehrad* et dans la dernière un peu du procédé par lequel le maître assoupira le vieux geôlier de *Dalibor* ou le camp enivré des hommes dans *Sarka*.

Entre les deux premières œuvres, bien des événements se sont passés. Embarrassé autant que soutenu par son école de musique, qu'il dirige au milieu des troubles politiques dans un sens tout national, et qui représente, de l'aveu même de Proksch dans une lettre à son frère, l'application et la traduction de son système d'études *en tchèque ;* audace presque insolente dans un temps où si en plein Prague on abordait quelqu'un en tchèque dans la rue, on pouvait se faire souffleter. Smetana se disperse en tra-

vaux de tout ordre. Pour ses élèves il broche des œuvres instructives, tantôt arrangements, tels que d'un canon de Schumann, de l'ouverture de *Tannhæuser* pour quatre pianos à quatre mains ; tantôt compositions originales pour un, deux et même quatre pianos, telles que cette *Sonate* à huit mains (*sol* majeur), en un seul morceau, de 1849, que Teige numérote 47, et qui remplit le cahier VII des publications de la *Umelecka Beseda ;* ou que ce *rondo* en *ut* majeur encore à deux pianos (huit mains) que Teige numérote 57, place en 1851, et que contient le VIIIe cahier posthume[1]. Et puis il y a au Hradchin un vieil empereur débonnaire qu'il faut amuser : Ferdinand Ier a abdiqué le 2 décembre 1848. Sur la recommandation de Proksch, Smetana est devenu à la fin de 1850 son maître de concert : en cette qualité il monte au château lui faire de la musique le soir de sept à huit heures. Et c'est chez lui qu'il fait exécuter cette *Ouverture de fête* en *ré* majeur, composée sous l'impression des troubles de l'année précédente. Voilà Smetana en passe de devenir un musicien de cour, comme les précédents compositeurs tchèques. Lui patriote, va-t-il écrire de la musique allemande pour des empereurs d'Autriche ? Voici que ce neveu de Ferdinand, en

1. Ces deux publications sont d'hier : 1906.

faveur de qui a eu lieu l'abdication d'Olmütz, François-Joseph Ier, va se marier avec cette gracieuse petite duchesse de Bavière qu'attendaient le poignard de Luccheni et la louange de Barrès et de d'Annunzio. Smetana offre aux impériaux conjoints une symphonie triomphale en *mi* majeur sur l'hymne autrichien de Haydn où, au finale, cet hymne prend une importance exagérée. Mais le jeune compositeur est déjà mal noté. Son nationalisme est trop ardent ; quelque *Allerhöchster Hofmeister* ne permet pas la dédicace... La leçon est dure et imméritée. Smetana désormais sait à quoi s'en tenir. Tant que la santé lui permettra de travailler les gouvernants de Vienne ne cesseront d'être hostiles à tout de la vie tchèque, à la musique autant qu'au théâtre, à la littérature et à la politique. Qu'on ne croie pas chez Smetana à un ressentiment personnel, à une vanité d'auteur blessée : c'est son patriotisme seul qui l'est. Le refus d'agréer sa symphonie, c'est un soufflet qu'il reçoit avec orgueil et simplicité au nom de la nation ; et c'est par la célébration de cette nationalité humiliée qu'il s'en vengera. Il n'aura ni trève, ni repos, avant d'avoir contribué à son relèvement, et le jour viendra où la Cour elle-même passera des menaces à la flatterie.

Que si du reste l'Empereur, au cours de sa

fluctuante politique, marque une intention de bienveillance à l'égard des siens, aussitôt le patriote s'émeut. Après 1866, Vienne fait des concessions; le 11 septembre 1871 paraît le rescrit de François-Joseph promettant l'autonomie nationale. Smetana reprend sa symphonie, la remanie peut-être, la renforce... La promesse solennelle de l'Empereur est trahie, et les exemplaires de son propre rescrit confisqués d'entre les mains indignées des Tchèques, qui s'en font une arme. Désormais entre l'Autriche et Smetana, plus de compromis. Il ne fera plus jamais rien pour la Cour ou pour Vienne; il sera tout à son peuple... Et lorsque, bien plus tard, un membre de la famille impériale daignera lui adresser la parole, l'infortuné Archiduc Rodolphe, ce sera l'Altesse qui y sera forcée par le triomphe de la nation et de la musique tchèques : seulement Smetana sera sourd. Et quand François-Joseph, cessant de bouder la Bohème, reviendra enfin à Prague en 1901, après tant d'années d'abstention, le tonnerre de fanfares qui tombera sur le cortège du haut des pinacles du Théâtre national sera les premières mesures d'un opéra grandiose de ce gueux musicien à qui le maréchal Lanckoronski n'a pas permis de célébrer l'impérial mariage : seulement Smetana sera mort.

Pour le moment il a pris en horreur cette symphonie. Et même il ne veut plus rien savoir désormais de la forme symphonie : c'est une forme allemande, croit-il... Et du reste il aime tant Liszt! Il se désintéresse à ce point de son manuscrit qu'il en interdit sa vie durant toute publication; et s'il a approuvé l'exécution de 1882, on va voir à quelle condition. Cependant on a su plus tard, lors de la publication de ses lettres, que l'œuvre ne lui était tout de même pas indifférente. Il la reprenait de temps en temps. Le 5 novembre 1881 Smetana écrit d'elle à Ad. Cech :

« Je l'ai revisée et estime que je lui ai fait tort en la laissant moisir dans l'armoire. Oui, en quelques endroits elle m'a fait une impression surprenante, de telle sorte que je peux être fier de ces passages. Elle est, dans sa vieille forme, de conception un peu prolixe, et même le travail l'est aussi. Je tâcherai d'abréger les phrases qui se répètent inutilement ou de les rayer. Sur ce, je crois qu'on la pourrait exécuter souvent... *Mais que faire avec cet hymne! Qui sait si dans le finale, on ne pourrait pas exécuter seulement le dernier vers (la musique correspondant au dernier vers) au lieu de l'hymne entier.* »

A sa mort on trouve le manuscrit dans un état tel qu'on renonce d'abord à en rien tirer. Aux concerts du 80e anniversaire de sa naissance, en 1904, une audition solennelle de l'œuvre est annoncée : au dernier moment il faut jeter le manche après la cognée; les docteurs et les

sages de la musique tchèque n'en sortent pas. Enfin le 7 janvier 1906 le travail de reconstitution aboutit et l'œuvre rompt un silence de pénitence coupé une seule fois en cinquante-deux ans. On l'affrontait au *Praga* de Josef Suk! On ne l'avait plus entendue depuis deux seules auditions, la première à un concert de Smetana au convict de Prague le 26 février 1855; la seconde au *Concert slave* de 1882 organisé par l'*Akademicky ctenarsky spolek*, où on la donna avec l'hymne rendu méconnaissable par la mutilation proposée dans la lettre à A. Cech. Mais à ce moment-là le compositeur n'était déjà plus lui-même, sourd depuis huit ans et dans un état nerveux épouvantable. Ceux qui l'ont applaudie dernièrement parlent d'une sorte d'*Héroïque* tchèque, dont la condamnation en tout cas fut un acte héroïque. Il va sans dire qu'elle n'est pas encore publiée.

Smetana prend les habitudes de silence et de recueillement qui sont celles de tous les patriotes tchèques de ces temps où la rue est pleine d'embûches, le gouvernement de traîtrises, les lieux publics d'espions. On n'oublie pas facilement un spectacle tel que celui du pont de Prague couvert de morts et de blessés, tel que l'a peint Cermak au lendemain du bombardement de Windisch-Graetz. Il voue à sa patrie, qui bientôt ne fera

plus qu'un avec son art, la chapelle intérieure en laquelle il se réfugie pour œuvrer selon son âme.

Son école n'est pas sa seule préoccupation. Avec le violoniste O. Königslöwe, le violoncelliste Antonin Träge, il organise des séances de musique de chambre auxquelles assiste même une fois l'empereur Ferdinand. Mais les épreuves ne tardent pas. En septembre 1855, sa géniale petite fille, l'aînée, Frédérique, née en 1851, meurt de la scarlatine, à l'âge de cinq ans, après avoir donné des preuves de précocité musicale extraordinaires[1]. Il chante sa peine dans un trio fort peu connu en *sol* mineur pour piano, violon et violoncelle, qui aura pour pendant plus tard le fameux quatuor *Z mého zivota* (*De ma vie*). On le joua pour la première fois le 22 novembre 1855 : la critique, et non pas seulement l'autrichienne, lui fit un accueil fort médiocre, tandis que, une année plus tard, Liszt, présent à Prague du 20 au 30 septembre pour l'exécution de sa *Messe de Gran*, le jour de Saint Vaclav (fête nationale qui tombe le 28 de ce mois), lui accordait de suprêmes louanges. C'était la seconde fois que Smetana avait la visite de Liszt cet été. Le maître publiait alors chez Hallberger à Stuttgart un

1. Des quatre filles nées du premier mariage de Smetana, Frédérique, Gabrielle, Sophie et Catherine, la troisième seule vécut et se maria en 1874 avec le forestier Schwarz. Elle est morte le 18 février 1902.

recueil intitulé *Das Pianoforte*. Il y accueillit en 1857 deux compositions de Smetana, intitulées *A Robert Schumann* et *Wanderlied* (*Chant du voyageur*). Une troisième que le compositeur intitulait : *Es siedet und braust* devait suivre et l'on croit que c'est celle publiée sous le n° 3 du premier des cahiers posthumes.

Toute la musique pour piano de cette période porte la marque d'une âme aimante et charmante, d'une intelligence éveillée, que travaille à la fois le désir de faire aussi bien que Schumann et Liszt, de montrer qu'un Tchèque est capable d'être un bon musicien romantique aussi bien qu'un Allemand, et l'ambition d'y ménager une petite place encore restreinte à l'expression de sentiments nettement tchèques. Ces morceaux auront une teinte bohême indiscutable sans avoir encore le caractère tchèque nettement accusé. Il en sera de même plus près de nous du journal musical de Fibich que les Tchèques trouvent moins tchèque que les étrangers familiarisés avec le tchéquisme. Il ne s'agit pas, cela va sans dire, de l'utilisation de motifs populaires, ce qui n'a été que très rarement le cas chez Smetana, tout au plus dans ses danses et jamais dans ses grandes œuvres, mais simplement pour le moment d'une sorte d'atmosphère musicale spéciale à la Bohême.

L'heure viendra où Smetana aura si bien retrouvé l'accent de la nation, qu'il créera à lui tout seul, sans le peuple, des mélodies d'un tel accent populaire que le peuple s'en emparera comme si elles étaient siennes. Smetana veut que le pays tchèque compte sur un bon musicien de plus, il n'en est pas encore à vouloir doter la musique d'une expression complète du tchèquisme en sa personne.

IV

GŒTEBORG (1856-1861)

Malgré l'incontestable succès de son école, Smetana avait à proprement parler végété pendant cette première période de Prague... Au point de vue matériel, il avait tout à gagner en acceptant une situation que lui proposait en Suède le pianiste Alexandre Dreyschok (1818-1869), désireux paraît-il de faire vider la place de Prague à un rival. Il s'agissait des fonctions de directeur de musique dans la petite ville de Gœteborg sur le Cattegat. Smetana part le 11 octobre 1856, seul. Il trouve en Suède avec la meilleure volonté de la population et des musiciens une éducation musicale et des moyens très arriérés. C'est à peine si l'on connaît Beethoven. Il dirige la société *Sœllskapet for klassisk Sang musik*, où il touche cent écus suédois par mois ; en outre il a tout ce qu'il gagnait à Prague, puisqu'il reprend son école sur les mêmes bases et qu'il a le béné-

fice de ses concerts. Une lettre à Liszt, du 10 avril 1857, nous renseigne sur l'accueil qu'il a trouvé en Gothie : la première œuvre qu'il a mise à l'étude a été l'*Élie* de Mendelssohn. Le succès est tel qu'il le doit reprendre le jour de Pâques. Aussitôt il entreprend l'étude du *Paradis et la Peri* de Schumann, de la *Fille du Roi des Aulnes* de Niels Gade, le compositeur danois trop oublié aujourd'hui, « une œuvre d'accès relativement facile, écrit-il, et intelligible, destinée à frayer la voie aux maîtres contemporains encore inconnus ». Et il se loue d'avoir enfin trouvé un champ d'activité tel que Prague, troublée et encore demi-allemande, n'aurait su ou voulu lui en offrir. L'été de cette même année 1857, il revient chercher sa femme en Bohême, passe quelques jours de septembre chez Liszt à Weimar, et son activité musicale commence sérieusement dans le milieu de riches commerçants de Gœteborg. Autant que le lui permet le petit orchestre, composé moitié de militaires, moitié de dilettanti dont il dispose, il amène son public à la compréhension de Beethoven et l'initie de plus en plus à Mendelssohn, Schumann, Liszt et Wagner. Sa lettre du 24 octobre 1858 à Liszt, le montre absolument conquis par l'accueil trouvé à Weimar et la musique qu'on lui fit entendre, en un mot

inféodé à la nouvelle école[1]. Il raconte avoir dirigé pendant l'hiver 1857-58, *Paulus* de Mendelssohn, le *Requiem* de Mozart, mené à bien l'exécution du *Paradis et la Peri* dont l'étude avait été commencée la précédente saison; il a enfin donné à plusieurs reprises des chœurs de *Tannhæuser* et *Lohengrin*. Dans deux de ses concerts il exécute à deux pianos avec une élève de talent le *Tasse* de Liszt; dans un autre son arrangement pour quatre pianos de l'ouverture de *Tannhæuser;* en fait de musique de chambre, les œuvres nouvelles les plus saillantes et son propre trio. Il croit pouvoir affirmer que la banquise entre la nouvelle et l'ancienne musique est rompue, l'opposition désarmée. Lettre infiniment précieuse, puisqu'elle nous apprend du même coup ce qu'il étudie des autres et où en sont ses travaux. Avec entrain et bonne humeur il annonce l'achèvement de son *Richard III*, d'après Shakespeare. Il a entrepris un *Camp de Wallenstein*, et il compte mener à bien une *Mort de Wallenstein*, d'après Schiller, un sujet où il retrouve sa patrie. Il a écrit une ballade pour piano et des transcriptions de la *Belle meunière* de Schubert. Il ne dira rien de

1. Déjà en 1857 il lui avait écrit : « Ne suis-je donc pas de ceux qui se nomment, sans l'avoir été en fait, directement vos élèves. Vous êtes mon maître et c'est à vous que je dois tout. »

Richard III avant que Liszt lui-même en ait jugé. Il l'a écrit « avec plaisir et amour en y mettant la totalité de ses forces ». Il ne peut pour le moment donner rien de plus.

Richard III, opus 11, écrit aux bains de Sœræ près Gœteborg, y fut terminé le 17 juillet 1858. Il ne fut exécuté pour la première fois que le 5 janvier 1862 dans un concert du compositeur à Zofin. Mais, en 1859, Smetana l'avait arrangé pour quatre pianos à quatre mains. Sous cette forme il fut exécuté à un examen d'élèves de sa classe à Gœteborg le 24 avril 1860. Le 12 février 1881 Smetana écrit au sujet de ce poème symphonique à son ami J. Srb :

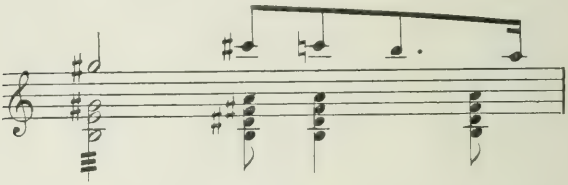
« L'explication ? Qui connaît le *Richard III* de Shakespeare peut se représenter à son gré toute la tragédie pendant qu'il écoute la musique. Tout ce que je puis dire, c'est que dès la première mesure, j'ai présenté une personnification à moi de Richard, sous forme musicale. Ce thème principal domine toute la composition, diversement varié. Avant le finale, j'ai cherché à représenter musicalement l'épouvantable rêve de Richard dans sa tente avant la bataille, lorsque le fantôme de toutes ses victimes lui apparaît la nuit et lui annonce sa défaite prochaine. La fin, c'est la chute de Richard. Le milieu du poème peint la victoire de Richard comme roi ; de là la décadence s'achemine par degrés jusqu'à la fin. »

Dans la lettre à Liszt déjà citée (24 octobre 1858) il n'a pu tout de même se retenir d'ajouter quelques mots sur la nouvelle œuvre :

« Elle se compose d'un seul morceau de musique et s'at

tache d'assez près à l'action de la tragédie : atteindre le but proposé après avoir surmonté tous les obstacles ; triomphe et enfin chute du héros. Je me permets d'ajouter ci-joint le début du morceau : le motif de la basse :

qui me représente la personne du héros même agissant à travers le tout, de même qu'avec le



je vois le parti opposé. L'œuvre est bel et bien finie ; mais elle n'est pas condamnée comme ma symphonie, sans considérer de plus près leur valeur relative, à passer dans mon armoire une existence silencieuse, inconnue et inviolée, avec la modeste satisfaction de servir d'oreiller à la poussière et d'asile de leurs rêves aux mites. Il faut une forte dose d'abnégation et de courage pour écrire des œuvres en vue des mites. Malheureusement tout jeune artiste qui n'a pas la chance d'avoir un kapellmeister pour ami ou pour maître, ou de disposer lui-même d'un orchestre, connaît cette triste perspective. Moi, dans mon cas spécial, j'ai bien un tel maître pour protecteur, auquel je dois tout et qui a le grand honneur d'avoir arraché aux vers les œuvres des maîtres qui de leur vivant n'ont pas eu cette joie, et de leur avoir ouvert la vie éternelle. C'est à lui que je m'adresse avec la prière d'examiner mon œuvre sévèrement et, si elle est digne de cette distinction, de l'amener à la vie en l'exécutant. Si cela avait lieu je ne serais pas en peine des productions suivantes de mon esprit rafraîchi, et je me mettrais avec une force et une joie nouvellement ravivées à une infatigable activité productrice. »

Le *Camp de Wallenstein*, op. 14, fut composé à Gœteborg vers la fin de 1858 et achevé le 4 janvier 1859. Il fut exécuté pour la première fois à Zofin au même concert que *Richard III*.

On lit au verso du titre et à divers endroits de la partition manuscrite les indications et abréviations nécessaires pour le cas où l'œuvre devrait être donnée en « quasi-ouverture » avant la représentation du drame de Schiller.

Proksch écrit à l'auteur le 16 octobre 1858 : « C'est un heureux choix que vous avez fait en mettant la main sur le *Camp de Wallenstein* de Schiller pour en écrire la musique d'introduction ! C'est encore un poème symphonisable ! La matière en est très riche et très variée ! Si cet heureux dévolu vous réussit, vous êtes sûr de faire époque avec cela ! » Ce fut bien l'avis de M. Vincent d'Indy dont il serait si curieux de comparer le *Camp de Wallenstein* à celui de Smetana. M. Miloslav Rybak fait observer que dans ce sujet où il y avait moyen d'utiliser l'étoffe tchèque, Smetana semble ne s'en être pas même aperçu. « Aussi l'évolution chez lui du sens de la musique nationale s'illustrerait à merveille par un parallèle entre le début de ce *Camp de Wallenstein*, plein de brouhaha et de tumulte militaire, et la tournure cependant toute nationale, malgré l'absence presque totale de mélodies

nationales, de l'orgie de l'escorte cavalière dans *Sarka.* »

De même n'aura-t-il pas l'idée de s'aviser d'un emploi possible d'éléments mélodiques scandinaves dans *Hakon Jarl.* Tandis qu'il le fera à l'heure des souvenirs nostalgiques, les introduisant dans le *Baron Gœrz* de Bozdech qu'il pare d'un peu de musique en 1867. Et cependant il dut avoir les yeux ouverts sur le nouveau pays et la mer qu'il fallait traverser pour s'y rendre. Nous en avons la preuve dans une lettre ultérieure à Josef Srb, lorsqu'à propos du *Chant de la mer* (*Pisen na mori*) il lui écrit le 27 avril 1877 :

« Les exclamations et cris en usage chez les matelots, que j'ai entendus moi-même plusieurs fois, je n'ai pu les utiliser pour le mot *haló* (accentué en tchèque sur la seconde syllabe), parce que les matelots prolongent la *première* syllabe et jettent la seconde court et de haut. Du moins ai-je imité cela un peu en donnant les deux accents < > sur la première et la seconde syllabe qui ainsi reste tout de même longue. »

Hakon Jarl, op. 16, fut écrit à Gœteborg et fini le 24 mars 1861. Ce poème symphonique à la manière de Liszt fut joué pour la première fois le 24 février 1864 dans un concert de la *Société littéraire académique* de Prague, de nouveau dans la salle de l'île de Zofin. Smetana en écrit au Kapellmeister Ad. Cech le 7 mai 1883 :

Hakon Jarl usurpa le trône de Norvège par l'expulsion du

roi héréditaire Olaf et se mit lui-même la couronne sur la tête. Olaf chercha du secours chez les princes voisins en Schoonen, Danemark et Allemagne où il y avait déjà des chrétiens, ainsi que dans ma composition je l'ai assez clairement donné à entendre. Hakon Jarl était païen et ne pouvait supporter le gouvernement faible, immoral, du chrétien Olaf. Il ne lui fut pas difficile à lui qui avait été vainqueur dans tant de combats, d'entraîner le peuple entier à la défense des anciens dieux et de l'ancienne croyance. Olaf avait donc dû quitter le pays. Seulement lorsque les princes chrétiens, ses voisins, lui eurent promis leur aide et que les abbayes le soutinrent, il rentra subitement en Norvège et gagna le peuple par ses promesses. Et comme Hakon Jarl s'était rendu odieux par son énergie et sa sévérité, il fut trahi et Olaf proclamé roi. Hakon Jarl s'enfuit pendant la bataille dans une grotte éloignée, mais il fut assassiné par ses propres compagnons.

« Dans la tragédie *Hakon Jarl* du poète allemand[1] Œhlenschläger, cette partie se prête grandement au tragique. J'ai vu moi-même représenter chaque année cette tragédie en Suède, Danemark et Allemagne, et puis assurer que l'impression a été sur moi si puissante que je voulus présenter l'action de ce drame en un poème symphonique pour en faire don au public des pays du Nord. Mon poème symphonique *Hakon Jarl* est le troisième de ce genre, et seule la puissante figure du héros m'a contraint à l'interpréter musicalement, en 1864 [2]. Les scènes des sorcières dans le drame d'Œhlenschläger ont une grande ressemblance avec *Macbeth* de Shakespeare. Les chœurs des partisans chrétiens de Olaf forment contraste avec les airs vifs et vigoureux des indigènes païens. »

En vue des concerts où l'on entendit pour la première fois *Hakon Jarl*, l'action du poème sym-

1. A vrai dire le poète Œhlenschlæger, aujourd'hui aussi oublié que les deux frères von Collin de Vienne, était Danois. Mais il ne faut pas oublier que Smetana le lisait en allemand..

2. Smetana se souvient mal, c'est en 1861. Teige corrige.

phonique fut résumée sur les programmes comme suit :

« Hakon Jarl, un héros victorieux, règne avec un despotisme et une cruauté sans exemple sur le pays de Norvège dompté, tandis que le roi légitime, un descendant de Harald Haarfagar, est exilé. Longtemps le peuple opprimé gémit après la délivrance; enfin la mesure des torts du tyran est comble et la ruine du paganisme triomphant qui a inauguré son règne est consommée. En ce moment s'approche pour délivrer la patrie opprimée le roi d'Irlande, Olaf Trygvason, le petit-fils de Harald tué. Avec la croix du Christ devant lui et un cortège de prêtres chantant les psaumes, Olaf foule le sol de la patrie. Les cris d'allégresse de la population accueillent le libérateur et Hakon Jarl, dernier soutien du paganisme, lors même qu'il a immolé son propre fils à son dieu pour obtenir la victoire, tombe en héros dans le combat. La croix du Christ règne en Norvège. »

Il y a une oscillation de sentiment amusante à constater entre ces deux interprétations. La lettre de Smetana ne laisse aucun doute sur sa pensée : il est pour Hakon Jarl contre Olav Trygvason, pour le paganisme contre le christianisme. Mais ce n'est pas une opinion bonne à soutenir à Prague en 1864. D'autre part, Hakon Jarl fut un affreux despote et après tout il s'agit d'un peuple qui se libère d'un tyran... en sorte que les Norvégiens d'alors sont un exemple réconfortant pour les esclaves des futurs *Chants d'un esclave* (1894) du grand poète national bohème Svatopluk Cech. Ainsi sous couleur de célébrer un triomphe du christianisme on peut

célébrer un réveil national. Ainsi la pensée du pauvre Smetana flotte entre le programme politique de son concert de 1864 et son secret sentiment exprimé après coup dans la lettre de 1883. De tout cela il ne reste qu'une belle musique équitablement partagée entre les deux éléments, le païen et le chrétien, à la plus grande gloire du symphoniste. Il serait piquant de constater qu'un Norvégien comme Grieg, abordant après Bjørnstjerne Bjørnson le même sujet, paraîtrait d'après le titre se soucier beaucoup plus d'*Olav Trygvason*, si son opus 50 était autre chose qu'une musique et des chœurs destinés à accompagner justement les cérémonies païennes des scènes inachevées de Bjørnson.

Entre ces trois grands poèmes symphoniques se placent quelques compositions pour piano : les *Skizzen* dédiées à Clara Schumann (1857), les *Scènes de bal en forme de polka* dédiées à sa jeune amie de Gœteborg, Mme Frøjda Beneck, née Gumpert, et la *Ballade en mi mineur* (1858), des arrangements pour quatre pianos seize mains de l'ouverture des *Hébrides*, de celle de *Fernand Cortez*, de variations de Beethoven, une scène de *Macbeth avec les sorcières* (1859) et plusieurs polkas l'une de concert, les autres sous le titre de *Souvenirs de Bohême*, op. 12 et 13 (1861). Insistons immédiatement sur ces polkas dont

l'importance est grande pour la formation de la manière de Smetana. Elles s'espacent d'un bout à l'autre de sa vie : il en compose enfant à Plzen, homme à Gœteborg, vieillard à Prague et à Jakbenice. Elles ont une signification spéciale que nous dirons. Notons seulement ici qu'elles sont le type ordinaire de son ressouvenir de la patrie, et le moyen pour lui de se faire la main à la musique nationale. Il apprend dans ces polkas le tchèque musical, la langue qu'il parlera si bien tout à l'heure dans la *Fiancée vendue*.

Pour le moment, à l'un de ses concerts à Stockholm le 23 avril 1861, il produit une belle cadence de sa composition pour le concerto en *ut* mineur de Beethoven. Dans ses tournées à travers les principales villes de Suède il acquiert une habileté de plus en plus grande comme chef d'orchestre.

Une composition de 1862, intitulée avec titre en suédois *Au bord de la mer, souvenirs de Suède*, paraîtra exprimer une certaine nostalgie d'un pays où en somme il eût été heureux sans les soucis que lui donne bientôt la santé de sa femme. Elle supportait mal un climat trop rigoureux pour elle. Il est obligé de la renvoyer seule à Prague. Elle meurt en route à Dresde le 15 avril 1859. Smetana va recueillir ses restes mortels et les ramène à Prague. Avaient-ils été

heureux en ménage? L'histoire n'en dit rien. Croyons à ce silence... De même, le second ménage ne fera pas jaser et c'est bon signe. Le jeune veuf passe de nouveau l'hiver suivant à Gœteborg et en 1860 il revient en Bohême où, le 10 juillet, à Obristvi, il se remarie avec Barbara Ferdinandi, dont il aura deux petites filles, Zdenka et Bozena. Sa jeune femme le suit également à Gœteborg. Mais elle y est prise d'un si fort mal du pays que Smetana résigne ses fonctions et que, en mai 1861, après une touchante fête d'adieux, il quitte la Suède pour toujours. Au moment où le malheureux a achevé la dernière mesure de la *Fantaisie* de Beethoven pour piano, chœurs et orchestre, a-t-il le sentiment que c'en est fait de la paix de son âme et de son esprit, que sa jeunesse est finie et qu'il marche au martyre? Non, puisqu'il part. Ou oui, parce qu'il partirait quand même.

V

LES HUIT OPÉRAS

1. — LES BRANDEBOURGEOIS EN BOHÊME (BRANIBORI V CECHACH) PRAGUE 1861-1863 (1866).

Quand Smetana quitte Gœteborg, où il a joui d'une telle tranquillité d'âme et d'esprit, il sent qu'à Prague les circonstances ont changé et que le devoir est d'être à un poste d'honneur dans l'œuvre de l'étonnante résurrection de la nationalité tchèque. Les progrès défient toutes prévisions. On parle de rien de moins que d'ériger un Théâtre national. Depuis 1850 l'idée est dans l'air, mais on se bute à l'absolutisme ombrageux du gouvernement central. Vers 1860 cependant chacun reconnaît la nécessité d'une salle de spectacle tchèque. Et en 1862 « la Diète de Bohême, d'accord avec le Comité, fait construire, sur une partie du terrain déjà acheté, un théâtre provisoire, petit, mais gracieux, qui coûte 106 000 florins[1] ». On pense bien que

1. Henri Hantich : *Le théâtre national de Prague. Esquisse historique.*

cette nouvelle a contribué à hâter le retour du seul musicien qui sentît en lui les capacités nécessaires pour doter ce théâtre tchèque d'un répertoire national. Les souscriptions de partout affluent au grand œuvre ; lui il apporte son dévouement, sa science, son génie... Ce sera sa perte. Le calvaire va commencer. A Smetana sur le chemin d'un renom universel par l'Allemagne musicale, va succéder Smetana grandi par l'émotion de célébrer sa patrie et de se dévouer à elle, mais confiné à Prague, bientôt oublié de l'Allemagne et pour toute récompense dédaigné de ce public qu'il éduque et qui aurait dû se prévaloir de lui, méconnu, haï, envié et même accablé d'outrages par les siens, jusqu'à ce qu'il en perde la santé et l'ouïe d'abord, puis la vie. Il fera figure désormais de cette victime dont une vieille légende jougo-slave raconte qu'il la fallait murer dans l'édifice pour que la solidité en fût à tout jamais assurée. Elle disparaît par degrés dans la maçonnerie jusqu'au dernier coup de la truelle pleine de mortier sur la face. Ainsi comme autrement, Smetana est la pierre angulaire du Théâtre national. Et il ne se peut plus fonder une revue musicale en Bohême sans qu'elle se pare de son nom ou de celui d'un de ses héros... Il n'empêche que de son vivant la nation l'a traité avec un tel mépris que nous

le verrons, la surdité venue, devoir faire queue comme un mendiant à la clinique, sans même obtenir un passe-droit de ces messieurs de la Faculté. Et les deux tiers de ses chefs-d'œuvre étaient déjà publiés. Il ne faut jamais oublier en présence des points obscurs d'une biographie, dont les témoins vivent encore qui ne s'en sont point souciés assez tôt, que Smetana ne fut admis *par la nation tchèque* comme un homme célèbre qu'au lendemain de sa mort.

Naturellement tout commença bien? Pas même! Au retour de Gœteborg il devrait être accueilli admirablement : n'a-t-il pas fait honneur au tchéquisme à l'étranger? Il est dans l'ordre des choses de partout et des peuples slaves en particulier qu'il ait déjà des envieux. C'est sans importance pour l'heure. Mais il le sent assez pour en être très affecté. L'embarras de ses affaires l'oblige donc pendant l'hiver 1861-62 à une tournée de concerts en Allemagne et Hollande. M. Ernest Denis a raconté l'histoire de la Renaissance tchèque avec trop d'entrain, car le lecteur conserve quelques illusions. Ces temps furent détestables aux âmes tendres et paisibles, autant qu'aux âmes fières. Prague est encore aujourd'hui une ville cruelle et tragique. Une habitude héréditaire de dissimulation a imprimé un pli de défiance aux âmes. L'adversité séculaire en

est cause. Plus qu'ailleurs on y est envieux : tous les grands hommes tchèques, Ladislas Rieger tout le premier, en ont souffert. L'endurance est une vertu nationale. Elle se complique d'une hypocrisie plaintive. Mais dans ce milieu, spartiate sous des dehors geignants, la sensibilité ne s'émousse chez certaines âmes qu'au prix de souffrances sans nom. Les plus fortes prennent l'habitude d'un silence bourru. Smetana n'y devait pas résister. Étant quelque chose de très grand dans un corps chétif, on s'acharnera doublement sur lui... Mais qu'enfin monte en Bohême une génération de lumière et l'on ne saura bientôt plus rien, Dieu merci, de ce Prague de 1860 à 1880 qui faisait dire à un des derniers Statthalter : « Le Tchèque est ou rampant ou arrogant, pas de milieu. » La grossièreté protégeait de l'abord... Aujourd'hui l'isolement est fini. Mais la suspicion vindicative et l'envie haineuse d'hier ont immolé une trop grande victime. L'idolâtrie de Dvorak n'a pas encore compensé le véritable meurtre de Smetana.

En janvier 1862, Smetana, par un grand concert, s'affirme en face du public tchèque l'homme à qui revient de droit la direction musicale de la nation. Ses idées maintenant sont au clair : « il veut devenir le créateur et l'organisateur de l'art musical selon l'esprit national tchèque et ainsi

abattre pour toujours ce préjugé courant le monde que le talent tchèque n'est bon qu'à produire des exécutants. » Il est piloté par Ludevit Prochazka, son ancien élève, qui l'introduit dans le monde littéraire et artistique où on le pousse à composer des chœurs. On vient de fonder la société chorale *Hlahol* (la *résonance*), dont il sera le directeur de 1863 à 1865. Ses chœurs s'ajoutent à ceux de P. Krizkovsky pour former le répertoire de la nouvelle société : les *Trois cavaliers*, le *Renégat*. Prochazka lui procure aussi un librettiste, Karel Sabina, dont il met en musique les absurdes *Brandebourgeois en Bohême*, de janvier 1862 à avril 1863. En même temps il recommence à courir le cachet dans les palais de l'aristocratie et fonde à nouveau un institut musical analogue aux précédents; mais il s'associe cette fois à Ferdinand Heller. Cette école ouvre le 1er septembre 1863.

Pour être complet, mentionnons dans la production courante de ces années une *Fantaisie de concert sur des mélodies nationales*, qu'il joue pour la première fois dans son concert à Nymburg, le 21 août 1862, et une ouverture (petit orchestre) pour le *Docteur Faust* de Kopecky, composée en décembre 1862 et exécutée à la Saint-Sylvestre lors de la soirée organisée par les artistes dans le salon d'été de la maison « *A*

la ville de Jérusalem » (Toutes les vieilles maisons de Prague avaient ainsi, au lieu d'un numéro, une enseigne et un nom).

Branibori v Cechach (*les Brandebourgeois en Bohême*), grand opéra en trois actes, fut exécuté pour la première fois au Théâtre provisoire le 5 janvier 1866. Rentré chez lui Smetana écrit, dans son journal : « Pour la première fois les *Brandebourgeois*. La *maison* pleine ; je fus rappelé neuf fois. Dirigé moi-même. » Note du même genre le 7 janvier : « Pour la seconde fois *Branibori*. La maison comble ; le succès encore plus grand. » Le 12 janvier, la représentation à son bénéfice lui vaut 192 florins. Le 28 mars, cet opéra reçoit le prix de 600 florins décerné par le comte Jean Harrach au meilleur opéra historique. Celui-ci s'était présenté sous la devise « La musique est la langue du sentiment, la parole de la pensée. » Une lettre ultérieure de Smetana, du 19 décembre 1878, à Ant. Navratil à propos d'un pareil concours fait allusion à ce fait que les juges, encore que ce fussent des gens comme Ambros, Krejci, Goldschmidt, auraient d'abord déclaré que l'œuvre ne valait pas grand'chose, et qu'ils auraient eu la main forcée par le succès.

L'opéra se passe à l'une des plus terribles époques de l'histoire tchèque, pendant l'interrègne qui suivit la ruine et la mort d'Otakar II.

L'héritier mineur du trône est tenu en tutelle par le margrave de Brandebourg Otto, qui s'est installé à demeure au château de Prague, tandis que les bandes de ses mercenaires parcourent le pays tchèque. De toutes les parties de l'Allemagne, des aventuriers affluent, pillant, violant et toujours bien accueillis par les compatriotes déjà établis à Prague et dans les villes. C'est une véritable inondation allemande au pays tchèque. Il en sera peut être des Slaves de Bohème comme de ceux de la Baltique et de l'Elbe. Il est entendu que l'œuvre de Smetana immortalise « l'héroïque résistance » du peuple tchèque et « la façon dont il réussit à conjurer le danger! » Malheureusement le libretto ne montre rien d'héroïque et n'est pas lui-même fort glorieux!

Premier acte.— Le plus haut magistrat de la ville de Prague, le staroste Olbram est allé prendre quelques jours d'un repos singulièrement intempestif dans ses vignes de Kundratice où ses enfants, Ludise la belle jeune fille, et Bohus un petit garçon, vivent sous la garde fidèle de la vieille intendante Decana. C'est là qu'une députation pragoise, avec le chevalier Oldrich Rokycansky à sa tête, vient le relancer. L'armée brandebourgeoise met le pays à feu et à sang; le margrave Otto pille et rançonne, abusant de son droit de tutelle sur l'orphelin royal Vaclav.

Olbram doit en toute hâte revenir à Prague : il faut, les armes à la main, tenir tête au despotisme étranger. Il hésite.... pour laisser le temps de se montrer à un messager de Prague, le jeune bourgeois Junos qu'aime Ludise. Celui-ci enchérit. Olbram, qu'on a pu croire lent à s'émouvoir comme tous les personnages opulents pour qui tout est bien dans le meilleur des mondes tant que leurs intérêts directs ne pâtissent point des circonstances, se décide à rentrer à Prague sur-le-champ avec des compères, exprès pour qu'en son absence on puisse piller son domaine ici, comme là bas en son absence on saccageait Prague. En voyant partir cet étrange premier magistrat et cet étrange père qui est toujours là où il ne faudrait pas, Ludise s'inquiète beaucoup plus de Junos que de lui. Elle est du reste épiée par un jeune bourgeois allemand Tausendmark, d'une famille récemment immigrée à Prague. Le moment paraît favorable à celui-ci pour déclarer son amour. Ludise l'éconduit avec indignation : ne connaît-elle point ses perfides accointances avec les Brandebourgeois... Tausendmark, s'il se hasardait à parler, se sentait prêt à obtenir de force ce qu'on lui refuserait. Sans paraître nourrir de mauvais desseins, il sort appeler son ami le capitaine brandebourgeois Warnemann, qu'il a dissimulé tout proche avec son escorte.

Les deux bandits et leurs mercenaires enlèvent non seulement Ludise, mais encore le petit Bohus, qui s'attache désespérément à elle, et la vieille Decana.

Second tableau. — Le marché au bois sous les remparts de Prague derrière l'hôpital de la Croix, au bord de la Vltava. (Alors comme aujourd'hui le bois arrivait par radeaux des forêts du Sud). Il y a, autour d'un grand feu, ameutement de la population tchèque, réduite à la misère parce que les maisons ont été pillées et occupées par les Brandebourgeois. Le vagabond Jira paraît avoir sur eux un grand ascendant : il les entraîne à des représailles dans les maisons des Allemands immigrés et tôt enrichis aux dépens de la population. Aussi est-il proclamé roi du peuple. C'est auprès de lui que se réfugie Ludise qui a réussi à s'échapper on ne sait comment des mains des capitaines brandebourgeois. Ceux-ci la poursuivent. On est prêt à la bataille : mais Jira comprend que la plèbe aura le dessous... Il feint de donner à Tausendmark le conseil d'acheter au peuple la jeune fille. Celui-ci, sans avoir l'esprit de se rendre compte qu'il serait le plus fort, cède. Au moment où il tend son escarcelle, Jira fond sur lui, le désarme. Clameurs, mêlée... Les Brandebourgeois n'en emportent pas moins comme à la fin du premier tableau Ludise, son petit frère

et la bonne. Nous voici bien avancés! Mais nous avons entendu de la si jolie musique populaire slave artificielle! Nous n'aurions que piétiné sur place si enfin Olbram, tout de même maître de la cité, n'apparaissait avec les « agents de l'autorité » et ne s'empressait naturellement de délivrer Tausendmark et de ligotter le tchèque Jira, accusé par l'Allemand d'avoir remis les enfants de Olbram aux Brandebourgeois. Ni celui-ci ne s'étonne autrement de trouver à Prague, livrés aux Brandebourgeois par le roi de la canaille tchèque, ses enfants laissés à Kundratice, ni le peuple tchèque et Jira lui-même n'essaient de faire entendre la vérité à leur premier magistrat!

Ne rions pas trop. D'abord parce que la musique est fort belle. Ensuite parce que si vous vous représentez en Olbram quelque grand Burgrave, grand Maréchal ou Statthalter autrichien, vous avez un tableau exact de ce qui s'est passé tout au long de l'histoire et se passe encore quelquefois aujourd'hui. L'Allemand cogne le Tchèque, le Tchèque cogne l'Allemand, l'autorité intervient qui donne systématiquement tort au Tchèque, raison à l'Allemand. Le malheur est que de ce temps là l'Autriche en Bohême n'était pas encore inventée, et qu'il faille se demander si cet Olbram tchèque, conçu par un Tchèque, ne

doit pas être pris pour une allégorie des fautes politiques commises de tous temps par certains d'entre les premiers hommes de la nation.

Deuxième acte. — Ne cherchez pas d'action. Elle ne bronche pas dans ce troisième tableau, tableau magnifique de la désolation régnant à la campagne. Les populations se sont réfugiées dans les forêts, errent sous les chênes et se rassemblent en prières autour des croix. Les Brandebourgeois de Warnemann viennent encore d'incendier le village voisin... Et cependant voici une lueur d'espoir. Des hérauts parcourent le pays, publiant l'ordre à l'armée brandebourgeoise, que les seigneurs tchèques ont enfin arraché à Otto, d'avoir à évacuer le pays dans le délai de trois jours. Le soleil perce les nuages ; le peuple accueille la nouvelle avec des cris d'allégresse. Warnemann furieux envoie un paysan dire à Olbram que si une rançon ne lui est immédiatement remise, il emmène ses enfants.

Second tableau. — La salle de justice, à Prague, où l'on condamne à mort Jira. Survient Junos qui proclame l'innocence de Jira, prouvée paraît-il par la demande de rançon de Warnemann. S'il en est réellement ainsi, le sage Olbram fera grâce. Mais pour éclaircir la situation il ne manque pas de choisir avec discernement... Tausendmark.

Troisième acte. — A la campagne. Warnemann attend la rançon. L'homme l'apporte mais la remet à Tausendmark. Tausendmark annonce à Warnemann que Junos et Jira associés vont assaillir son camp et délivrer les enfants ; puis il lui remet la rançon en échange de Bohus et de la vieille intendante. Quant à Ludise, qu'on la fasse sortir en lui disant que Junos l'attend. Il fait nuit. Tausendmark comme de juste sera le Junos que rejoindra Ludise. Troisième enlèvement. Junos et Jira arrivent enfin avec leurs gens ; Warnemann prétend avoir tenu ses engagements ; Tausendmark est pris au moment où il allait tuer Ludise plutôt que de l'abandonner. C'est Jira, le héros populaire qui met la main sur le scélérat. Tous l'acclament. Junos le veut pour frère dans sa demeure à Prague. Jira refuse cette existence aisée pour s'en aller achever de nettoyer le pays de ces bandes féroces... qui tout de même ne se retirent que sur l'ordre de leur margrave Otto.

Rien de plus ridicule que ce scenario : c'est entendu. Smetana s'en rend-il compte ? Il prend ce qu'on lui offre : il a besoin avant tout de se faire la main. Il s'agit de créer de toutes pièces une musique de théâtre et une déclamation tchèques... Y réussira-t-il du premier coup ? Assez pour n'avoir plus d'hésitations dans l'ave-

nir. La *Fiancée vendue* qui suivra immédiatement et à laquelle il travaille déjà tandis qu'on représente les *Brandebourgeois en Bohême*, sera un pur chef-d'œuvre. D'un genre tout différent, c'est vrai. Les *Brandebourgeois* qu'on donne aujourd'hui très rarement, même à Prague, qu'on ne donnera vraisemblablement jamais à l'étranger, n'en demeurent pas moins une œuvre d'une grande valeur historique. D'abord parce que rien de pareil ne s'était vu en Bohême : le *Drouineur* de Skroup avait bien été suivi en 1828 de *Oldrich et Bozena* et en 1835 des *Fiançailles de Libuse*. Puis en 1847 on avait donné un *Chêne de Zizka* de J. Macourek. Mais cette musique-là avait une bien autre envergure ! Ensuite, tout Smetana y est déjà en germe. A quel parti s'était-il donc résolu ?

Nous avons vu que d'une part, les impressions de jeunesse de la campagne tchèque, de l'autre, l'influence d'une époque dont l'attention est, avec des poètes comme Erben et Martinovsky, dirigée sur la chanson populaire, expliquent que déjà ici et là dans les précédentes compositions de Smetana (1840-1850) perce un vague caractère national. Il pourra même utiliser un jour dans la *Fiancée vendue* et *Libuse* tel passage de ses essais. Dans le *Camp de Wallenstein* il se préoccupe d'une certaine couleur locale. Il est évident que le

séjour en Suède exaspéra la fibre nationale. On le voit par ses nombreuses polkas qui opèrent sur la danse populaire, comme Chopin vient de faire pour les danses polonaises. L'exemple de Weber à Prague même n'a pas été oublié. Mais un effort doctrinaire et systématique dans le sens du nationalisme musical n'apparaît guère chez Smetana avant 1860, avant que se soit imposée à lui la nécessité d'établir sur sa musique des paroles tchèques. La composition des *Brandebourgeois* est décisive et ouvre un chemin nouveau. Smetana est en effet arrivé à cette conviction qu'avec l'imitation des courbes et des rythmes de la chanson populaire tchèque on ne forme aucunement un style national, mais qu'on se cantonne dans un faible et stérile parti-pris de pastiche. On a des chansons populaires *individuelles*, ce qui est la négation même du populaire comme de l'individuel, et rien d'autre. Et l'on est encore bien loin avec cela de parler seulement de vérité dramatique ! Désormais, de tels éléments musicaux n'auront plus en soi pour Smetana d'autre valeur que celle d'un matériel sur lequel sa fantaisie opérera *ad libitum*. Il s'en servira comme de simples moëllons pour l'édification de plus hautes formes artistiques. Aussi dès le principe un malentendu se crée et ira croissant, dont il sera la victime : le milieu

musical tchèque en formation, auquel il va donner avec la *Fiancée vendue* un gage dont on se fera une arme contre lui, ne veut entendre parler que de musique tchèque au sens restrictif du mot et n'admettra plus comme tchèques *Dalibor* ou *Libuse*. Ne sachant qu'en faire, la bataille wagnérienne par ailleurs battant son plein et Wagner n'étant du reste encore connu de la critique tchèque que par ouï-dire, on accusera Smetana de wagnérisme ; on le déclarera passé à l'ennemi ; on l'appellera traître à la patrie. Quant à la critique allemande, gênée par l'indéniable et resplendissant tchéquisme, nié des seuls Tchèques, de cette inspiration toute neuve dans les fastes de la musique, elle se récusera. La conservatrice criera aux innovations : car il est non moins indéniable qu'on se trouve en présence d'œuvres d'une direction générale toute moderne, et la wagnérienne... s'occupera de Wagner. Smetana sans appui moral d'aucune sorte s'énervera à tenir tête aux clameurs.

Il n'en est pas encore là pour le moment.

2. — *LA FIANCÉE VENDUE (PRODANA NEVESTA) 1862-1866 (1870).*

Pour donner d'un bloc tout ce qui a trait aux *Brandebourgeois* nous avons anticipé sur les événements. Entre avril 1863, où Smetana

achève d'écrire son premier opéra, et la représentation du 5 janvier 1866, il s'en faut de peu que la composition de la *Fiancée vendue* soit achevée. Commencée en mai 1863, elle dure jusqu'au 15 mars 1866. Ce n'est certainement pas la plus belle musique que Smetana ait composée, mais son chef-d'œuvre et le premier chef-d'œuvre du théâtre tchèque. Entendons-nous : un *petit* chef-d'œuvre, mais absolument parfait de proportions, de composition et de poésie populaire. La Bohême rurale contemporaine, le caractère tchèque, y tiennent en entier comme la passion et le pittoresque espagnols dans *Carmen*. C'est aussi complet que *Carmen*, et pourtant ce n'est qu'une joyeuse drôlerie sans prétention, mais bien agencée, et que Smetana a su littéralement bourrer de choses exquises. Une représentation de la *Fiancée vendue* au Théâtre National de Prague est un continuel enchantement : les yeux comme les oreilles et le cœur y trouvent leur compte ; on en sort ravi, incapable de discuter quel rang il convient d'assigner à ce bijou... Par la perfection atteinte c'est une grande œuvre. Et le charme indiscutable qui s'en dégage ne s'altère pas dans la mémoire, en dépit de toutes les réflexions. Et puis on la peut entendre autant de fois qu'on veut, on ne s'en lasse pas. Viendront les pages épiques

de *Libuse* et de *Dalibor ;* viendront le délicieux premier acte du *Baiser*, les finesses musicales du *Secret*, mais, comme ensemble, comme spectacle, comme exacte appropriation de la musique à un sujet, comme grâce, poésie et simplicité enjouée de cette musique, comme vie, santé et *distinction* populaires. la *Fiancée vendue* ne sera jamais dépassée, non seulement par Smetana lui-même, mais par aucun de ses successeurs jusqu'ici. Même Dvorak dans le *Diable et Katcha* et les *Têtes de Mailloches*, même Kovarovic dans les *Psohlavci* et *A la vieille blanchisserie* ne donneront rien d'aussi homogène, d'aussi définitif et d'aussi précieux. La *Fiancée vendue* est l'œuvre nationale par excellence non seulement en soi, mais parce que nulle autre n'a mieux donné à la nation conscience d'elle-même. C'est à Prague le miroir de la Bohème ; c'en est à l'étranger le portrait. Par malheur l'étranger ne peut même se douter combien est prodigieuse cette ressemblance.

L'auteur du libretto, Karel Sabina était loin d'être un homme de génie : comment a-t-il réussi cela ? On peut se le demander. C'était un homme d'allures étranges, qu'une affaire d'espionnage où il disparaît honteusement a montré plus ou moins inconscient. Le mérite de cette pièce, délicatement imaginée et nouée, est que Sme-

tana y pouvait ajouter tout ce dont il avait l'âme pleine. Sa musique joue sur ce très frêle rameau le rôle du givre étincelant et féerique. Les études folk loristes ne jouissaient encore d'aucun prestige auprès de la nation, qui s'y adonne aujourd'hui avec une ferveur qui tient du culte : culte de ses origines, la meilleure forme du patriotisme. Chose singulière, ce délicieux opéra-comique paysan, qu'il est impossible de se représenter sous une forme autre, qui semble jailli tout d'une pièce du cerveau d'un homme de génie, microcosme de la Bohême tout entière, s'est conglomméré de pièces et de morceaux. Dans sa forme actuelle il est le résultat d'une longue série de retouches, accomplies avec un flair, un tact qui prouvent quel sens de la scène Smetana acquérait de jour en jour. A sa première représentation sous la direction de l'auteur, au Théâtre provisoire, le 30 mai 1866, il s'agit d'une simple opérette de vingt numéros en deux actes de dialogue parlé. Au second il se chantait entre le comédien et Esmeralda, après les paroles : « *Ce n'est pas tout le monde qui joue la comédie comme nous* », deux strophes qui furent enlevées au bout de quelques soirées. Plus tard, quand Smetana croit à la représentation de la *Fiancée vendue* à l'Opéra-Comique de Paris, il ajoute au premier acte le grand chœur d'hommes à la louange de

la bière ; au second la *Skocna* (une des innombrables danses nationales) et l'air de Marenka : « *Ce rêve d'amour était si beau* ». En outre on divise le premier acte en deux tableaux. La première représentation dans ce second état eut lieu le 29 janvier 1869. Le 1er juin de la même année au *Théâtre de la Nouvelle Ville* pendant la saison d'été, en honneur de Mlle E. Bubenicek, le partage en trois actes est un fait accompli ; Smetana ajoute la *Polka* et le *Furiant*. Enfin au moment où l'opéra doit être représenté à Saint-Pétersbourg l'auteur remplace toute la prose par des récitatifs. C'est la forme définitive : elle voit le feu de la rampe au Théâtre Provisoire le 25 septembre 1870.

Quant à la musique, elle fut écrite comme en se jouant ! Smetana, le 5 mai 1882, lors de la centième, à la fête que lui offrit la *Umelecka beseda*, prit la parole pour un aveu qu'il faut retenir non pas pour son ingénuité, ni pour la modestie dont il témoigne chez l'auteur, car je ne suis pas d'avis qu'il le faille accepter au pied de la lettre ; Smetana, lorsqu'il le fit, était exaspéré déjà par la guerre déclarée à ses derniers opéras au nom de la *Fiancée vendue* et il était très aise de saisir une occasion publique de ravaler celle-ci avec autant de bonne grâce que de fermeté aussi bas qu'il lui était possible :

« La *Fiancée vendue*, Messieurs, n'est en réalité qu'un jeu. Je l'ai composée sans ambition, par coup de tête, car après les *Brandebourgeois*, on prétendait que j'étais un wagnérien et que je ne savais rien faire ni de léger, ni dans le style national. Alors j'ai immédiatement couru chez Sabina pour qu'il me fît un libretto, et j'ai écrit la *Fiancée vendue* selon mon cœur d'alors, *de façon à damer le pion à Offenbach lui-même*. Et voyez, elle me vaut une si belle fête ! »

Premier acte. — Dans un village tchèque c'est si l'on veut la *vogue*. Ah ! que je voudrais donc pouvoir insister sur les détails de mise en scène et expliquer en quoi un village tchèque n'est pas un village français (c'est en tout !) et en quoi une fête patronale de Bohême diffère d'une vogue ! Au milieu de la liesse générale, à laquelle s'associe même le curé, Marenka Krusina, une belle fille, est triste et sombre. Car Jenik qu'elle aime sincèrement et qui est le plus beau garçon de l'endroit, non seulement est pauvre, mais de ses antécédents même on ne parvient à rien savoir. Un beau matin, voilà du reste longtemps, il est apparu ici sans qu'on sache d'où il venait, ni s'il avait des parents ; et pour du bien au soleil, sûr que non ! Là du reste n'est pas la question pour l'aimante et bonne Marenka ; mais justement Kecal, dont la faconde assume le rôle nécessaire et traditionnel dans tous les mariages villageois, d'entremetteur à gages, va amener un fiancé qu'on lui destine. Cependant les deux

amants ne perdent pas l'espoir et renouvellent à cette minute décisive le serment de fidélité. Sur ces entrefaites apparait, enrubanné et endimanché selon l'usage, Kecal qui endoctrine les parents de Marenka et leur explique quel fiancé magnifique ce serait qu'un certain Vasek, fils cadet du riche paysan Tobias Micha habitant d'un village assez éloigné. Disons tout de suite que chacun de ces paysans, vieux ou jeunes, est un type très nettement accentué. Kecal a bien soin de faire valoir à Krusina que Micha et lui se connaissent et même que jadis il s'est obligé par devant témoin et en topant dans la main, ce qui rend la promesse irrévocable, à ne donner sa fille qu'au fils de Micha. Krusina n'en disconvient pas ; sans doute son mutisme réfléchi escompte que les terres de Micha sont d'un bon rapport. Or ce fils de Micha ne peut être que Vasek, fils du second mariage, car pour ce qui est du fils aîné, né de la première femme « c'est un vagabond et un franc garnement. Qui du reste sait rien de lui ? Sait-on seulement où il est ? » ajoute Kecal. Mais la vérité est que la marâtre a réussi à faire jeter hors de la maison cet aîné. Marenka consultée ne veut même pas entendre parler de Vasek. Poussée jusque dans ses derniers retranchements elle avoue qu'elle a déjà un autre bien-aimé auquel elle ne renoncera nullement.

Kecal se gratte vainement la tête au milieu des danses populaires.

Deuxième acte. — A l'auberge, une auberge... tchèque. Pendant que Kecal s'est mis à la recherche de ce gêneur de Jenik pour mieux se rendre compte de ce qu'il y aurait à tenter, arrive ce lourdaud de Vasek qui est bègue par surcroît. L'idée de faire chanter un bègue est une source inépuisable de comique, dont Smetana pourtant n'a usé qu'avec une discrétion exquise autant que plaisante. Ce gros Vasek tombe justement sur Marenka, essaie de lui conter fleurette et se fait abominablement berner par la malicieuse. Elle y met une malice d'autant plus diabolique qu'elle se doute bien que voilà le beau fiancé qu'on lui réserve. Marenka a choisi pour thème de plaisanterie que cette Marenka qu'on veut lui faire épouser a déjà un autre galant, qu'elle le trompera, lui suscitera tant de misères qu'elle aura tôt fait de le mener au tombeau. Le balourd qui, lui, n'a pas trop d'illusions sur sa personne et que cette grande jeune fille hardie et moqueuse emplit d'admiration autant que de respect, conçoit de la Marenka dont on lui parle une sorte de terreur superstitieuse. La jeune fille endiablée pousse du reste la plaisanterie très loin, puisqu'elle lui offre de l'aimer et de l'épouser, à condition qu'il renonce solennelle-

ment à Marenka. L'idiot Vasek jure de renoncer à Marenka. Mais voici Kecal avec Jenik, qu'il a déjà fortement raisonné. Kecal doit naturellement se donner un mal proportionné à la somme qu'on lui a promise. Elle doit être assez rondelette, car pour faire épouser une belle et riche héritière à la plus grosse bête de bègue à dix lieues à la ronde, il faut du talent et des expédients. Aussi Kecal n'épargne-t-il pas ses peines ; il sue sang et eau. On entre causer sérieusement à l'auberge. Le marieur promet au jeune homme une autre fiancée, et pour la cession de de celle-ci lui offre même cent, puis deux cents, puis trois cents florins ; tout est vain. Par hasard Jenik pose la question : pour qui donc se démène-t-il avec tant de zèle. La réponse : « Pour le fils de Tobias Micha » est un trait de lumière. Parbleu ! Il accepte à l'instant. Suit la scène inénarrable où, au milieu du village en rumeur et de la véritable émeute féminine déchaînée contre le parjure, le contrat s'écrit et se signe devant témoins. C'est tout à fait charmant, d'une verve et d'une couleur locale inoubliables. Naturellement Vasek a signé sous l'expresse condition que le contrat n'est valable qu'en faveur du *fils* de Tobias. Et quel petit air malin et triomphant au milieu de toutes les péronelles du village qui le houspillent !

Troisième acte. — La place du village exactement comme au premier. Épisode tout à fait imprévu, voici l'entrée des forains auxquels tous les gamins font escorte et naturellement le gros Vasek. A peine les comédiens sont-ils arrêtés qu'il est au premier rang, l'attention saisie par la belle danseuse Esmeralda. Et voici la performance d'une drôlerie où pourtant tient toute une poésie funambulesque. Il y a là un rôle de saltimbanque qui est une pure merveille. Or cette petite coquine d'Esmeralda ne s'avise-t-elle pas d'entreprendre Vasek le benêt. Elle a son plan : le bateleur qui devait représenter l'ours s'est enivré à ne pas se tenir sur ses pieds : ce gros garçon ferait si bien l'affaire ! Naturellement il se laisse enjôler. Au moment où il s'en va vers le chariot endosser la peau d'ours, il est appréhendé par Kecal et ses parents qui ne savent rien de ce qui vient de ce passer. Ils ont d'autres préoccupations que les saltimbanques. Mais Vasek veut à toute force leur échapper. Qu'il signe d'abord le contrat de mariage, il ira s'amuser ensuite. Signer ? jamais de la vie ! Cette Marenka veut l'empoisonner ; il en est sûr, une jeune fille le lui a dit, une jeune fille qui l'aime ! Stupéfaction du père, colère de la marâtre, et Kecal se donne au diable ! Mais les choses vont mal tourner, car la voici la jeune fille, Marenka,

qui a eu la mauvaise grâce d'apparaître en ce moment. Tous l'assaillent — Vasek en profite pour rejoindre sa peau d'ours aux trousses d'Esmeralda — à elle de se décider ! C'est qu'elle hésite maintenant, après l'odieuse conduite de Jenik ! On la laisse seule réfléchir un instant. Jenik en profite pour s'approcher, cauteleux, souriant, se frottant les mains. L'horreur d'homme ! Elle ne veut pas entendre un traître mot ! Leurs parents à tous deux reviennent. Marenka annonce qu'elle agira comme ses parents le désirent. Alors Jenik salue respectueusement Macha et sa femme qui le reconnaissent, stupéfaits et d'abord un peu grognons. Il présente en même temps le contrat par lequel Marenka est vendue au fils de Tobias Macha, et prend le bras de Marenka, tandis que le village s'épouvante de la subite irruption d'un énorme ours, lequel a soin de crier « N'ayez pas peur, je suis Vasek », pour procurer un dérivatif à la fureur de la marâtre Macha.

Deux choses sauvent cette charmante petite pièce de la farce et empêcheront de la considérer comme un opéra bouffe : la grâce originelle slave, innée chez le moindre paysanneau tchèque, et traduite par une mélodie d'un tour particulier ; puis les trésors de poésie, de tendresse et d'enjouement que Smetana a déversés dans sa partition. Mettez des airs italiens sous

ce texte, la vulgarite en sera insupportable : telle quelle, l'œuvre trouve grâce devant les plus prévenus. L'ouverture est connue en France. C'est même, avec le premier quatuor autobiographique, le seul morceau de Smetana quelquefois joué à Paris, encore qu'en 1897 lors des nouveaux efforts de la princesse Pauline de Metternich-Sandor (toujours elle !) pour obtenir la représentation à l'Opéra-Comique, la *Fiancée Vendue* ait été donnée chez M. Maurel en soirée particulière devant deux cent cinquante personnes. Une ouverture semblable ne passera jamais pour de la musique indifférente, mal faite, ou manquant de distinction. Quoique l'opéra soit traité d'une manière nettement populaire, il faut bien se dire qu'il s'agit d'un peuple encore d'autrefois, chez qui la légende est toujours chez elle puisqu'il la crée encore, un peuple qui n'a rien de commun avec la populace de nos villes. Cette ouverture, avec son entrain endiablé, *vivacissimo*, prélude à l'aspect de village en joie et de foule bariolée, qui crée une sorte d'unité de décor, une atmosphère de fête campagnarde, de *Kermesse* tchèque aux trois actes. Pourtant les thèmes qui s'y mêlent reviendront au cours de l'action : celui qui souligne le traité par lequel sont liés les parents de Marenka, développé au point de donner à entendre par son air de fête définitive

que le mariage est conclu, que l'affaire est dans le sac ; puis celui qui souligne le traité par lequel Jenik vend sa fiancée et les moqueries de la foule. Et l'enchevêtrement de ces deux éléments adhère aux complications de l'intrigue ; interruptions, séparations ou rencontres entortillées dans la rumeur joyeuse de la foule bourdonnant autour de l'action. Puis c'est la tristesse déçue de la pauvre Marenka ; puis le motif du traité de vente devenant tout à fait glorieux, heureux, épanoui puisque tout finira bien, le traité qui devait les séparer les unissant au contraire. Enfin cette grosse joie populaire doit aboutir au lever du rideau sur la place de fête et ses baraques, devant la petite église blanche au fond de son enclos recueilli, séparée de la vogue par un ruisseau, et s'enter aux accents si joyeux du chœur des jeunes gens.

Ce petit drame rustique héroï-comique, d'une unité, d'une homogénéité et d'une couleur locale exquises, n'est évidemment pas *Tristan* ni la Tétralogie... On a vu ce que Smetana en pensait. Du moins reste-t-il hautement significatif de l'époque où la nation reprend conscience d'elle-même et de sa musique nationale. Malheureusement son succès va être la pierre et la corde au cou du malheureux maître qui, tout le reste de sa vie, s'efforcera de surnager dans la marée

grondante des reproches... Dès qu'il écrira de la musique qui n'aura plus un rythme de polka, on criera au scandale et à la trahison. Il est condamné à refaire la *Fiancée Vendue* à perpétuité. Comme il s'en gardera bien, on ne lui laissera plus une minute de paix et de repos... Et il voit se détourner peu à peu de lui le pays qu'il aime en raison directe des efforts qui lui en devraient assurer la reconnaissance [1].

1. Voici les notes de son journal sur les représentations : « 30 mai 1866. Première de la *Fiancée vendue* sous ma direction. On a dû répéter le premier chœur. J'ai été rappelé trois fois après chaque acte. — 3 juin. Pour la deuxième fois la *F. V.* au théâtre de la Nouvelle-Ville. Grande chaleur. Peu de monde. Rappelé après chaque acte. — 27 octobre 1866. Représentation de gala de la *F. V.* L'Empereur a assisté au premier acte. — 3 novembre 1869. Seconde représentation à Plzen. J'ai logé chez le Directeur Svanda. Anger dirigeait. L'exécution a été ce qu'on peut là-bas ; assez réussie. Très bonne recette. On devait redonner la pièce. — 12 janvier 1871. Après-midi arrive ce télégramme de Pétersbourg : « Eclatant succès de la *F. V.* L'ouverture et chaque numéro applaudis ; la polka répétée. Présents : les Grands Ducs, l'héritier Constantin-Wladimir Nikolajevitch, les Grandes Duchesses. Prix les plus élevés à mon bénéfice. Couronne. Vendredi pour la seconde fois. Vivat ! Signé : Palecek. » (C'était Napravnik qui dirigeait). « 28 février 1871. De Saint-Pétersbourg la nouvelle que les critiques de mon opéra sont infâmes et même presque calomniatrices pour l'honneur des Tchèques en général. »

La *Fiancée vendue* eut 79 représentations au Théâtre provisoire, 13 à celui de la Nouvelle-Ville, 25 au Nouveau théâtre tchèque. Au Théâtre National, elle eut sa première le 23 novembre 1883. Aujourd'hui elle a bien dépassé la quatre centième représentation. Smetana y dirigea les 49 premières fois. La dernière qu'on le vit diriger cette œuvre, ce fut au Théâtre de la Nouvelle-Ville le 22 juin 1874.

Pour être complet mentionnons au passage entre la *Fiancée vendue* et *Dalibor*, une ouverture pour petit orchestre du drame de Kopecky *Oldrich et Bozena* et une Marche pour la Fête de Shakespeare du 23 avril 1864

3. — DALIBOR (1866-1868).

A Gœteborg déjà Smetana écrivait, mais pour lui, ses impressions musicales. Dès 1862 il avait publié quelques articles spéciaux dans la revue *Slavoj*. A partir de 1864 il a voix aux *Narodni Listy*, le fameux quotidien tchèque, qui aujourd'hui même tient la tête du journalisme en Bohême. Il y est encore plus acerbe que Berlioz aux *Débats* et se fait encore plus d'ennemis. Seulement pour lui Tchèque, dont l'idéal tchèque ne peut être réalisé que par le théâtre tchèque, la situation est autrement grave : pas de recours possible à l'étranger. Son courage, si l'on songe aux circonstances, et son entêtement sont absolument héroïques. Et pourtant aujourd'hui encore il ne s'est trouvé aucun éditeur pour réunir en volume ces excellents articles dont la valeur historique est énorme. Il dit tout ce qu'il a à dire à chacun et surtout au public, sans ménagement. Au théâtre, Mayr, le directeur de l'opéra, ne le lui pardonnera jamais et dès lors fera tout pour empêcher la représentation et le succès de ses nouvelles œuvres. Quant au public... Un seul exemple : plutôt que de déposer leur manteau et leur chapeau au vestiaire, les hommes tiraient de leur poche leur couteau, le fichaient dans les parois

des corridors et y suspendaient leurs effets. Smetana s'occupe même de réformer des détails semblables. A travers la série de ses feuilletons, on a l'impression d'un homme aussi nerveux que persévérant, qui poursuit son but de réorganisateur sans se soucier d'être taxé de parti pris. Il est impitoyable pour ce qui est répréhensible. Cette âme que l'on sent par sa musique pleine de douceur et comme gonflée de tendresses inassouvies, ne sait pas, comme il arrive quelquefois, s'abstenir de l'ironie mordante qui blesse à tout jamais. Avec une imperturbable logique il rattache chaque article au précédent, avec cette intolérance de la vérité qui recourt sans cesse aux formules : « Je vous avais déjà dit... — Vous n'avez pas pris garde à mes avertissements... — Vous ne suivez pas mes conseils. » Le public habilement, sournoisement entrepris, avec cette patience de la haine au moins égale à celle de l'amour qu'est celle du pauvre compositeur, ne veut plus voir là qu'une lutte non pas de principes, mais de personnes. Lorsque Smetana a dénoncé des fautes, ce n'est pas une fois pour toutes; il y revient sans cesse, il s'acharne. Il indique la voie à suivre pour l'opéra : pas de *grand* opéra tant qu'on sera dans le Théâtre provisoire. Protéger la création indigène nationale. Pas de représentations « d'hospitalité » et c'est

justice : soyons d'abord nous-mêmes avant d'héberger les autres. Et chose plus grave, il déclare la guerre aux chanteurs à l'italienne, aux solistes « qui exigent le coup de gueule final pour emporter de vive force l'applaudissement ».

La situation en est là lorsque le 16 mai 1868 a lieu au Théâtre de la Nouvelle-Ville la première de *Dalibor*, pour la célébration de la pose de la pierre angulaire du *Narodni Divadlo* (le Théâtre National actuel). L'œuvre a été écrite à Prague : le premier acte achevé le 15 septembre 1866, le deuxième le 24 octobre 1867, le troisième le 29 décembre de la même année.

Avec cette œuvre nous sommes en pleine légende tchèque et en plein symbole : Dalibor personnage, c'est la nation tchèque et *Dalibor* opéra est un drame de la liberté. Le plus petit enfant dans le public sait cela, et la musique le dit expressément : par malheur le texte est moins catégorique et rapetisse le mythe d'une façon déplorable. Là où il y avait, où Smetana voit la patrie, la liberté, le texte de M. Joseph Wenzig s'empêtre de je ne sais quelle histoire d'amour ridicule... Mais les accents de la musique restent si beaux que ce très vulgaire mélodrame arrive à donner l'illusion à la fois de *Lohengrin*, de *Fidélio* et d'*Egmont*. Il s'y trouve des pages immortelles, des parties mêmes d'une

telle splendeur que le drame entier en demeure transfiguré. *Dalibor* est la première œuvre de Smetana que nous ayons entendue : elle nous a conquis à lui... *au retour de Bayreuth*.

Il y a plusieurs versions de la légende de Dalibor : ç'aurait été sous le règne du roi Ladislas un attardé du hussitisme, un chevalier d'illustre lignée qui, pour se rapprocher du peuple, aurait brûlé ses armoiries et ses parchemins, convié ses serfs à l'autodafé, puis se serait mis à leur tête pour susciter la rébellion à l'autorité royale. Par traîtrise, il est jeté dans la tour des Hradcany qui porte encore aujourd'hui son nom. Son geôlier lui apporte une *housla* (un violon). Il en joue bientôt si merveilleusement que le peuple s'ameute dans les fossés pour entendre chanter la tour. Le roi, averti, fait arracher à Dalibor son violon ; la tour continue à chanter, parce qu'un ange vient tenir compagnie au prisonnier et lui jouer de la musique céleste sur un violon intangible ; le roi fait décapiter Dalibor, la tour continue à chanter... Semblablement on a décapité la nation tchèque ; la chanson tchèque a survécu, et de la chanson tchèque est née aujourd'hui une nouvelle nation. On a eu le tort de ne pas s'apercevoir assez tôt que c'est Smetana qui a joué le rôle de l'ange.

Et voici comment M. Wenzig a réduit « aux exigences de la scène » ce grand sujet.

Premier acte. — Le chevalier Dalibor veut venger la mort déshonorante de son ami bien-aimé Zdenek qui, pris dans un combat par ses ennemis, a été exécuté. Il attribue cette mort à certain burgrave de Ploskovice dont il a assailli le château et qu'il tue. La sœur du burgrave, Milada, est venue à Prague porter sa plainte devant le roi Vladislav. Dalibor ne se dérobe pas au procès. Il se présente, avec une si belle prestance, avec tant de mâle bravoure et de courage orgueilleux que la plaignante en conçoit immédiatement de l'amour pour lui. Dalibor est condamné à la prison perpétuelle. Tandis qu'on l'emmène, une jeune fille de ses domaines, à lui fort attachée, Jitka, s'aperçoit du brusque changement qui s'est opéré dans le cœur de Milada et s'associera avec elle pour tenter par tous les moyens la délivrance du beau et martial prisonnier.

Second tableau. — Aux abords d'une petite auberge au pied du Hradchin, fréquentée par des gens du peuple, Jitka se concerte avec son fiancé Vitek pour la délivrance de Dalibor, et lui raconte que Milada déguisée en jeune mendiant s'est introduite au château où, gagnant l'amitié des gardes, elle s'efforce de pénétrer jusqu'à Dalibor.

Le *deuxième acte* nous montre la réalisation de son dessein. Le vieux geôlier Benès a pris en affection le jeune garçon, et se repose sur lui de diverses corvées, entre autres d'aller apporter à Dalibor dans son cul de basse fosse, avec sa pitance, le violon qu'il a tant demandé, pour pouvoir célébrer et pleurer son ami défunt.

Quatrième tableau. — Nous voici dans le souterrain. Dalibor gît sur une dalle, dort et rêve. Le bien-aimé Zdenek lui apparaît jouant lui-même de la housla et lui fait entendre des mélodies vraiment angéliques... L'enchantement se dissipe, Dalibor s'éveille dans les ténèbres. Milada apparaît, remet au prisonnier le violon tant désiré et lui confesse son travestissement et son amour.

Troisième acte. — Benès le geôlier avoue devant les juges son erreur : il a accueilli un mendiant qui l'a indignement trompé, qui devait être un conjuré et qui a disparu. Ce n'est pas très clair... Les juges insistent pour que le roi se débarrasse au plus vite de Dalibor et que la paix soit rendue au pays qui s'agite. Accordé. Comparution de Dalibor, qui entend fièrement la sentence, et dont le bourreau s'empare immédiatement.

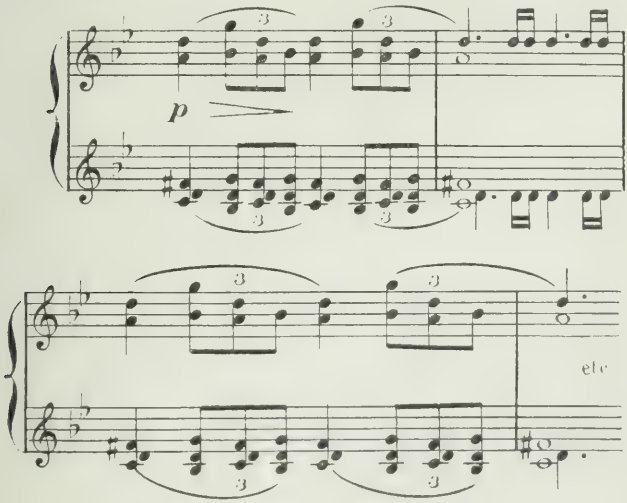
Sixième tableau. — Sur le rempart, Dalibor est mené au supplice. En bas le peuple excité par Milada se rue à l'assaut. Puis on ne sait à quoi s'en tenir et l'on a le choix entre deux versions

dont j'ai vu tantôt l'une, tantôt l'autre, à Prague et à l'Opéra impérial de Vienne, suivant les volontés directoriales. Dans l'une, tous les efforts contre la puissante muraille sont vains, Dalibor en haut est exécuté, tandis qu'en bas Milada blessée meurt au même moment ; dans l'autre Dalibor s'échappe pendant le combat et rejoint les assaillants assez tôt pour recevoir dans ses bras Milada blessée et mourante.

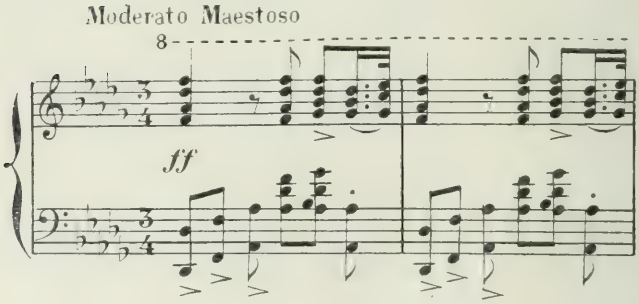
Tout le mérite de Smetana et la grande beauté de l'œuvre résident dans le fait d'avoir su démêler au travers de ce confus roman-feuilleton la légende primitive et de rendre cette musique répondante de significations primordiales. Qu'importe l'histoire du burgrave de Ploskovice qui met Dalibor dans ses torts et le roi dans son droit. Il s'agit en dépit de tout cela d'une personnification de l'âme tchèque tout entière. Et Zdenek, cet ami extraordinaire dont la voix est autrement délicieuse et caressante que celle de l'amour, c'est l'ange malgré toute explication concrète ; c'est le rayon d'en haut, la consolation divine, l'espoir dans un avenir meilleur ; c'est l'idéal, rêve et poésie, de tout cœur tchèque. Et Smetana le fait dépositaire de tout ce qu'il a, lui, dans son cœur à la fois d'amour pour sa nation (Dalibor) et de désir d'un amour autre et plus élevé que celui de toutes les Milada de la terre. Malgré

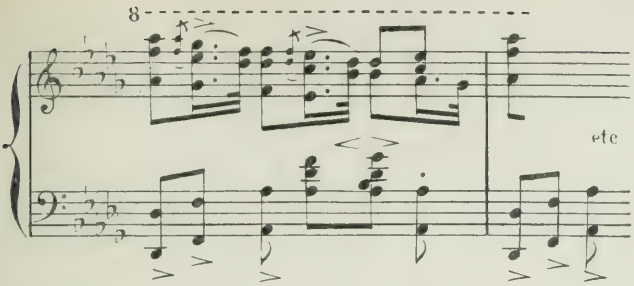
toute sa passion, jamais les accents de celle-ci n'atteindront à ceux de Dalibor et de Zdenek qui vraiment semblent d'une essence supra-terrestre. Cette pauvre sœur de Léonore, que nous voyons au premier acte jouer le rôle d'une Telramunde femme, accusatrice d'un Elsa homme et fier comme Lohengrin, est tout à fait éclipsée en son dévouement humain par la lumière surnaturelle où apparaissent au prisonnier Zdenek et sa mélodie, comme à Egmont dans son cachot la Liberté sous la figure de Claire, car dès que cette musique touche à ce que symbolisent les deux amis, elle prend un caractère miraculeux.

Une rumeur de lointaines fanfares où le groupe d'accords :



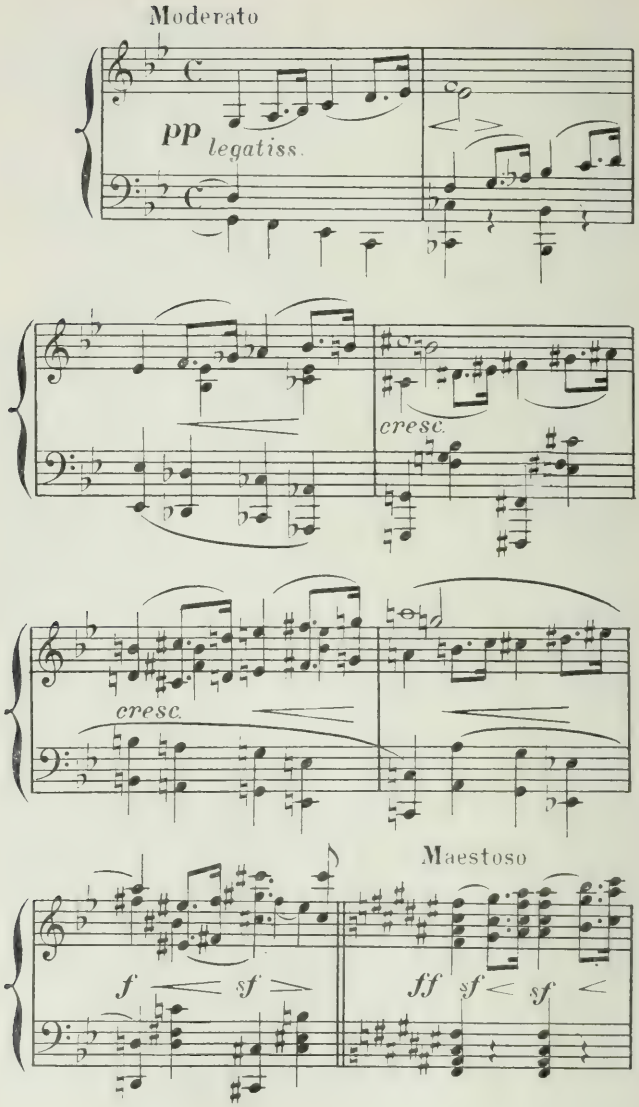
Pas d'autre ouverture, mais déjà l'impression de recul dans le passé, de romantisme tchèque, cette même atmosphère de Bohême légendaire, si saisissante dans *Vysehrad*, est créée et durera tout au long des scènes qui se passent au château. Ces fanfares sont désormais inséparables de toute vision du vieux Prague ; elles vous assaillent à toute promenade aux Hradschany... Et le rideau se lève presque immédiatement, sur une scène vide fermée par les tours, galeries et remparts du château que les hommes d'armes envahissent, tandis que tout est disposé pour l'installation du tribunal et qu'arrive bientôt le cortège royal sur une pesante marche d'un caractère de fatalité inéluctable :

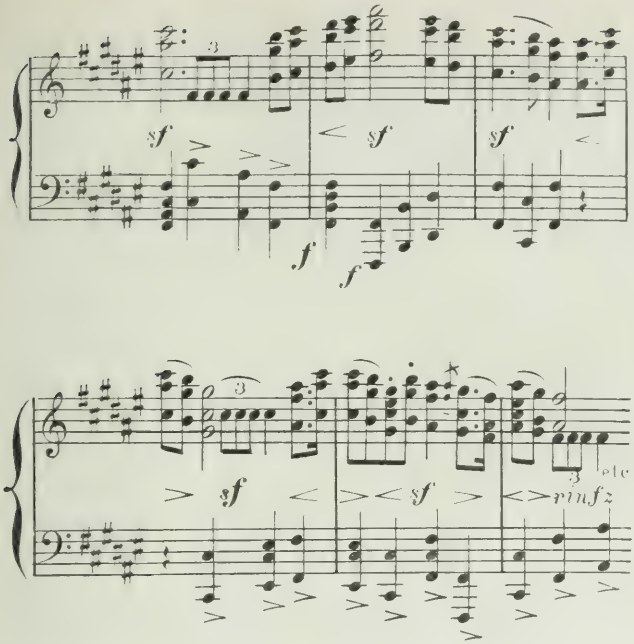




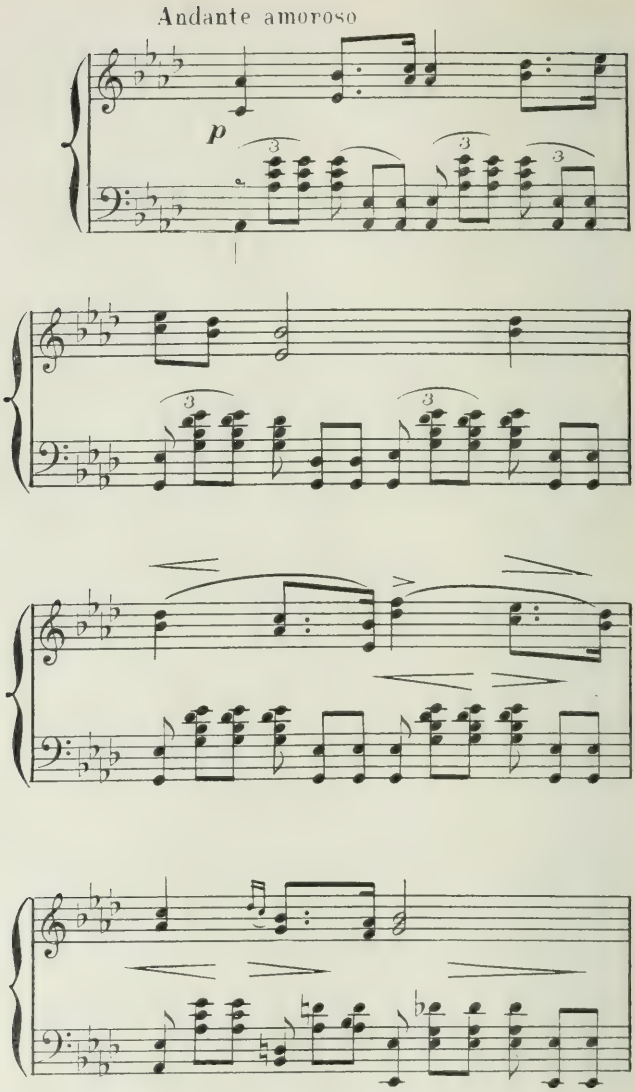
puis le cortège de la plaignante qui étale son deuil sur ces cadences de harpe d'une résonance si moyen âge et sa plainte sur de si haletantes syncopes. On pense doublement à Lohengrin : au lever de rideau du premier acte et à l'éveil de la ville et de la place devant l'église simultanément... Mais la musique ne perd pas une minute les tonalités voilées et souffrantes du ciel de Bohême en même temps que la mélancolie tragique des murs de Prague. C'est austère et sombre, mais rempli d'une tristesse angoissante et lugubre.

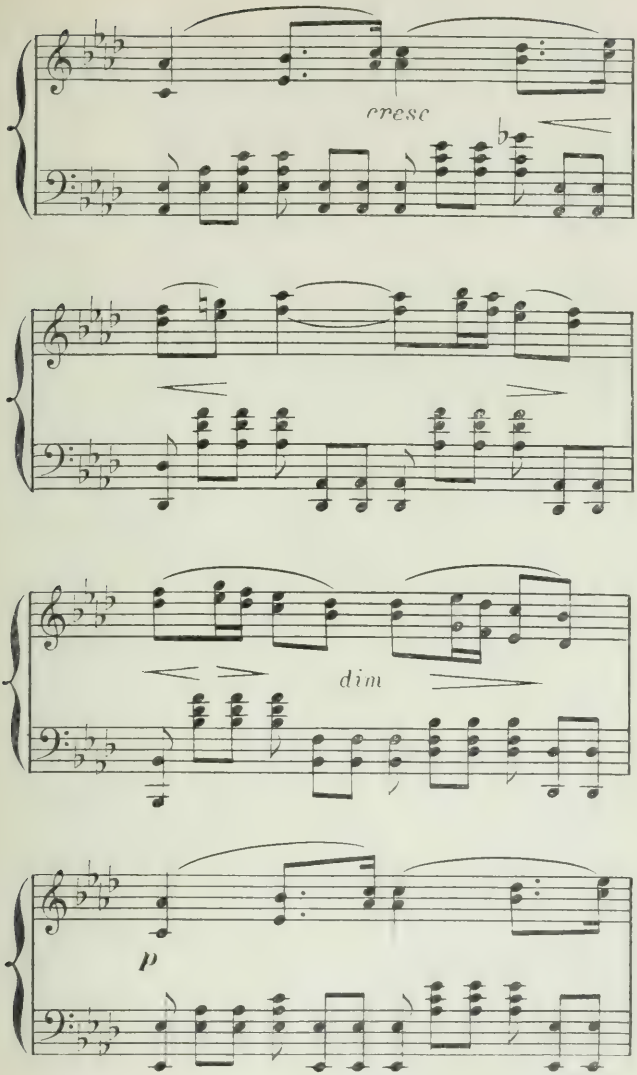
Le grand coup de théâtre musical, c'est l'entrée de Dalibor. A ce moment tout l'orchestre prend vie, et subitement la musique est un pommier en fleurs... La fibre nationale toute entière vibre... Les grandes écluses de l'inspiration sont rompues. Qui oubliera jamais ce motif — et la préparation de ce motif — qui retentit dès son entrée, le signifiera continuellement, lui et tout ce qu'il représente.

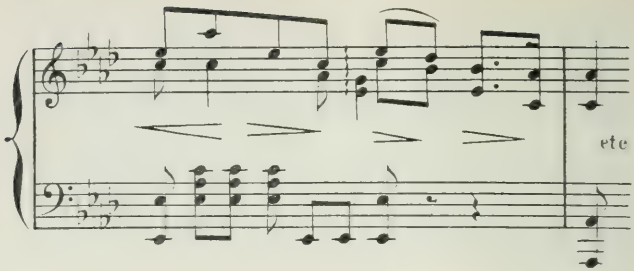

Moderato
pp
legatiss.
cresc.
cresc.
Maestoso
f
sf
ff
sf
sf



Mais il y a mieux encore : c'est, aux premières paroles où il est question de Zdenek, l'indication initiale du motif idéal qui engendrera la céleste musique de la consolation de Zdenek apparaissant au prisonnier. Donnons-le ici, ce motif à fendre le cœur, sous cette forme, l'une des plus humaines et les moins rayonnantes, mais d'une inégalable grâce de persuasive tristesse :


Andante amoroso
p


cresc
dim
p



Jamais l'expression : « avoir du noir à l'âme » n'a été traduite par une aussi souffrante mélodie. Elle aura toujours le don de réveiller au fond du cœur et du sang des nôtres cette obscure mémoire des molécules formées dans les temps lointains et toutes chargées du deuil nostalgique des siècles morts. Et le caractère distingué sans recherche de l'harmonie est bien typique de cette profondeur dans la simplicité avec laquelle Smetana sait émouvoir par la seule force de la pensée sans apprêt. Il y a chez Smetana des accompagnements et des tournures italiennes : elles n'en ont jamais la sonorité. Un slavisme permanent corrige tout, et désaffecte en quelque sorte les formes vulgaires du service des idées vulgaires. Et à propos de ces mots *slave*, *slavisme*, il faudrait s'entendre une fois pour toutes. Je me suis déjà expliqué ailleurs, mais qui m'a lu ? Et il ne s'agit pas de laisser le malentendu se perpétuer ici

Lorsqu'on parle de musique slave à Paris, immédiatement l'esprit évoque *Thamar*, l'*Esquisse des steppes*, *Antar*, *Sadko*, que sais-je.. Il y a une immense différence entre la musique russe et la musique slave. La musique russe est beaucoup plus souvent asiatique que slave. La Russie s'était assigné la mission de pénétrer l'Asie centrale et d'en ouvrir les marchés à l'Europe : cette mission politique et commerciale vient d'être interrompue par les victoires japonaises et la révolution. Mais en musique elle s'est trouvée reflétée d'une façon si merveilleuse qu'on peut dire la conquête accomplie dans ce domaine. Et si bien accomplie qu'il est loisible de discuter si, pour conquérir la musique asiatique, la musique russe ne s'est pas faite tout d'abord asiatique. La musique slave a un tout autre caractère, aussi mélodique que possible et rêveur en dehors des danses. La musique russe ordinairement, c'est le fantastique oriental, les trompettes tumultueuses et clangorantes de Balakirew, la batterie tartare de Glazounow, l'orchestre de *balaleikes* du tsar de Berendjej et les proclamations de ses hérauts ; c'est enfin tout ce qui évoque les *Mille et une nuits*. L'instrument slave, c'est le violon (guzla, huzla) et c'est la harpe. La musique russe quand elle est slave, ce sont les vieux chants liturgiques slavons, ou ce sont les plus blanches mélodies de

Tchaikovski (rompues par l'asiatisme sous forme hystérique). La vraie musique slave, c'est un chant slovaque, c'est une mazurka de Chopin, c'est une polka de Smetana ; c'est une contre-danse de Raguse ; c'est quelque chose *qui fait sa première apparition dans la grande musique avec Haydn, dont les innombrables slavismes ont été admirablement catalogués par M. Kuhac à Zagreb (Agram) et avec Beethoven, qui en a subi la contagion dès sa première arrivée à Vienne.* C'est à ses slavismes qu'on doit le tour nouveau de ses Scherzos et pour n'en citer ici qu'un exemple patent le trio du scherzo de la IXe symphonie. La Russie moitié asiatique opère sur la musique slave par ses grands maîtres exactement comme la Hongrie par ses tziganes. Il n'y a pas de musique magyare, mais des rythmes magyars et des ports de tête conquérants, imposés à la musique slave des Slovaques, des Ruthènes, des Roumains[1] et des Serbes par la jactance héréditaire hongroise. C'est ce que je développerai un jour en publiant à mon tour une démonstration et une liste des slavismes de Beethoven. Ce qui importe aujourd'hui c'est d'avoir bien établi qu'il ne faut rien chercher

1. La Roumanie, encore mal étudiée au point de vue folk-loriste musical, est le pays *où la musique slave est entrée en contact avec la musique turque.* Quelle part reste à faire dans la musique roumaine au vieux fond dace ? En tous cas la mélodie populaire y est surtout slave comme la liturgie et comme le costume et la broderie populaires.

dans le slavisme musical tchèque plus que dans le polonais, de ce caractère asiatique qui fait de certaines partitions russes quelque chose comme un Kreml, une mosquée bleue d'Ispahan, ou un châle de cachemire. Voulez-vous des airs parfaitement slaves : écouter les *travnice* à trois voix de la vallée de Puchow (comitat de Trentchin), le premier motif de la *Pastorale*, le finale de la symphonie en *ré* majeur (Breitkopf et Härtel n° 14) de Joseph Haydn, le mouvement à cinq temps (*allegro con grazia*) de la *Pathétique* de Tchaikovski, ou n'importe quelle page de la *Symphonie du nouveau monde*. J'en demande pardon à mes confrères, mais si la musique slave n'est pas ce qu'un vain peuple pense, ce n'est pas ma faute. L'âme slave a si bien chanté *dans la musique allemande* par Haydn, Beethoven, Schubert, Weber, Schumann, qu'on s'est habitué à la chercher plus à l'Est, là où elle n'est plus, là où elle est déjà de la musique asiatique. Et que ceux qui déjà sourient et me taxent de paradoxe panslaviste veuillent bien seulement se rappeler que le bassin de l'Elbe entier, la Marche de Brandebourg, la Saxe et la Lusace sont des contrées primitivement slaves et qu'il est aujourd'hui démontré que les Germains de la *Germanie* de Tacite étaient des Slaves. Envisagée de ce point de vue, l'histoire de la musique

change un peu, et bien des choses s'expliquent. La musique de Schumann perd de ses énigmes ; la formation de Beethoven et la direction nouvelle de son génie dès qu'il a pris contact avec Vienne semblent une inconsciente conversion à un dieu dont il ne savait pas le vrai nom ; la séduction du caractère musical autrichien chez Schubert et chez Bruckner, l'antagonisme même de Brahms et de Bruckner, tout s'éclaire différemment.

Nous voici loin de *Dalibor*.. Mais nous n'avons pas perdu notre temps, car j'espère le terrain préparé à l'affirmation de qualités slaves autres que celles connues en France sous ce nom, non seulement de cet opéra, mais de tous les autres. En Allemagne on ne s'y méprend du reste pas. A chaque audition de *Vysehrad* ou de fragments de *Dalibor* on peut lire dans les journaux des choses telles qu'en écrivait en 1906 M. Ludwig Hartmann, à l'occasion d'un concert philharmonique à l'opéra de Dresde où ils avaient figuré : « Comme toujours la musique tchèque, celle-ci est pleine de jaillissement et de vie, et d'*une instrumentation tout particulièrement délicate*. Harpe, solo de violon et violoncelle donnent à tout un coloris tout à fait *à part*. » C'est cet *à part* que je me sens impuissant à définir.. je prie les personnes qui me font l'honneur de me croire de se jouer, si elles ne l'ont déjà fait, le motif de

Zdenek donné ci-dessus avec son tout simple accompagnement, ou les exemples tirés plus loin de *Vysehrad;* dès lors ce n'est plus *sur parole* qu'elles m'auront cru.

Smetana après *Dalibor* tombe de son haut. L'œuvre fut le signal de la guerre qui n'attendait qu'un prétexte pour éclater. L'état d'exaspération continuelle dans lequel il vivra désormais lui interdira de remonter à l'empyrée. Il aura encore des pages héroïques et sublimes : des pages charmantes à foison, elles seront toujours de la terre. Le ciel une minute entr'ouvert s'est refermé à tout jamais. Il lui reste à regarder Prague face à face et à empoigner par les cornes le taureau furieux des négations, de l'incompréhension et de la haine d'une quantité de ses concitoyens, de l'indifférence des autres. Cette haine poussée jusqu'à l'aberration portera un nom devant l'histoire : elle s'appellera monsieur Pivoda.

Nous n'entrerons pas dans ce misérable débat. Le livre admirable, décisif, de M. Hostinsky épuise ce triste sujet. Répétons seulement que de tous ces antiwagnériens qui criaient au wagnérisme, pas un ne savait ce qu'était un opéra de Wagner, et pas un peut-être n'avait des idées claires sur la musique slave. Les partisans de l'opéra italien tapaient simplement sur Smetana comme ils auraient tapé sur

Wagner en se servant des mots commodes de wagnérisme et de wagnérien pour désigner l'adversaire. Ajoutons que bientôt la dispute, comme toujours en Bohème, dégénéra en querelle de parti et mit de l'huile sur le feu des passions qu'allumaient les circonstances politiques entre Jeunes et Vieux Tchèques.

Nous tous qui aujourd'hui aimons et connaissons Smetana autant que Wagner, nous haussons les épaules quand on nous parle du wagnérisme de Smetana. Admirateur de Wagner, certes Smetana l'était. Et comment! Les seuls jours parfaitement heureux de son existence après ceux de Göteborg sont peut-être ceux qu'il passa à Munich en 1868 pour y entendre les *Maîtres Chanteurs*, en 1870 pour l'*Or du Rhin* et la *Walkure* et en 1872 pour *Tristan*. Les deux dernières fois il faisait le voyage de Munich exprès pour Wagner, et Bulow l'avait en haute estime. La première fois, il se rendait à Constance pour les fêtes d'un anniversaire de la mort de Jean Huss (6 juillet 1415). Certainement Smetana tira profit de l'enseignement de Wagner, et dans *Dalibor*, et dans *Libuse*, et dans *Ma vlast*. Il eût été stupide de sa part d'en agir autrement. Il avait immédiatement compris la portée dramatique du système des Leitmotifs, et il ne pouvait faire abstraction d'un orchestre rénové qui

l'avait remué jusqu'aux moelles... Il s'assimila dans sa recherche du caractère national tout ce dont il pouvait tirer parti pour le mieux exprimer. L'aberration commençait au reproche qui lui en était fait; elle s'étalait à nier le slavisme ou le tchéquisme d'une œuvre qui, comme *Dalibor*, en est non seulement imbibée, mais qui ne respire que de cela et qui, si elle dure en dépit de son libretto, ne dure et ne vivra éternellement qu'à cause de cela... Mais Pivoda était aveuglé par la haine personnelle qu'il professait ouvertement contre Smetana.

Ne retenons que le fragment essentiel de la suprême réponse qu'il reçut du Maître au comble de l'exaspération (*Narodni Listy* du 3 mars 1870).

Vous mettez en doute mon sentiment national. Je crois, Monsieur le critique, que s'il s'agit de savoir qui de nous deux, vous ou moi, l'a le mieux démontré, notre monde n'hésitera pas longtemps sur la réponse.

De quelle nationalité vous vous reconnaissez[1], jusqu'à présent personne ne le sait au juste.

Il paraîtrait que mon *Dalibor* prouve quel mince patriote je suis. — Rien que par égard pour la crainte de me desservir — voyez-vous cet amour! — vous n'en avez point écrit de compte rendu. O farceur que vous êtes! Oui, oui par égard, mais pour vous-même, pour ne pas vous immortaliser par le ridicule. Vous babillez à tort et à travers sur le wagnérisme, sans savoir de quoi il s'agit.

Surmontez votre haine et venez chez moi : je vous en don-

1. Ceci s'écrit à Prague où Tchèques et Allemands sont aux prises.

nerai une leçon radicale, ne fût-ce que pour vous éviter plus ample détriment dans notre dispute. Au moins n'écrirez-vous plus des non-sens dans vos comptes rendus artistiques que vous avez rendus méprisables au grand divertissement de ceux qui vous lisent.

Je vous présenterai aussi mon *Dalibor*[1] pour que vous puissiez de vos propres yeux vous convaincre du rude tort que vous avez fait à la perspicacité de votre esprit en déclarant que c'était là du wagnérisme. Il faut décidément que vous ayiez vu cela à travers les mêmes grandes lunettes avec lesquelles vous avez jugé ma nationalité ; car vous ne pouvez guère vous fier à votre ouïe, puisque vous avez déclaré vous-même que vous ne saviez pas distinguer individuellement les tons.

Or, c'est un sacré défaut pour un critique musical !

En attendant je vous déclare que si, dans les opéras de tous mes rivaux — comme vous les appelez, — il y a tout pesé autant de caractère national qu'en contient seulement un tiers de mon *Dalibor*, je vous proclame alors publiquement le plus grand critique musical du monde...

Et pour en avoir fini avec ce triste et inutile débat, auquel prenait part toute la ville et où il faut chercher les racines de cette surexcitation nerveuse qui conduisit Smetana à la surdité, à la ruine, à la folie et à la mort, nous donnerons ces lignes mélancoliques d'une lointaine lettre à Ad. Cech, datée du 4 décembre 1882, alors que Smetana réfugié à Jakbenice chez sa fille était déjà comme retranché du nombre des humains. Il s'agit d'un libretto qu'on lui propose.

« Je ne suis pas l'ennemi des vieilles formes dans les vieilles compositions, mais je ne suis

1. Il était encore manuscrit. Imprimé seulement en 1884.

jamais pour leur pastiche, ni pour qu'on y cherche toute beauté et tout organisme musical. C'est le texte du libretto et le caractère général de l'œuvre qui doivent tout régir. D'ailleurs voici déjà dix ans que j'étudie cela et c'est sur ce principe que j'écris tout; et c'est pourquoi chaque opéra de moi est autre. Je ne contrefais aucun compositeur célèbre ; j'admire seulement leur grandeur et je prends pour moi tout ce que en art je reconnais bon, beau et avant tout vrai. Vous savez tout cela de moi depuis longtemps, mais d'autres ne le savent pas et pensent que j'introduis le wagnérisme ! ! J'ai assez à faire avec le smétanisme et que seulement le style soit honnête ! [1] »

1. Voici les travaux de moindre importance dont la composition s'intercale entre les dernières pages de *Dalibor* et les premières de *Libuse :* des *Fanfares pour le Richard III* de Shakespeare (représentation qui fêta l'anniversaire de Shakespeare le 23 avril 1867) ; un chant sur des mélodies populaires suédoises pour la tragédie de Bozdech : le *Baron Goerz :* une *Chanson paysanne* (*Rolnicka*), chœur pour voix d'hommes ; diverses transcriptions de *Dalibor*. Il faut mettre à part le magnifique *Chant tchèque*, cantate majestueuse et toute nationale, composée en 1868, qu'il accompagna de l'orchestre seulement en 1878 et qui mériterait d'être solennellement exécutée une fois par an à Prague, en plein air, lors de quelque fête nationale. Mentionnons encore une *ouverture* en *ut* majeur pour grand orchestre, exécutée lors de la représentation de la *Prophétie de Libuse* de Kolar et qui peut passer pour une étude préparatoire à l'opéra ; de même que le *Jugement de Libuse*, musique pour un tableau vivant, dans une soirée de l'aristocratie en faveur de la cathédrale de Saint-Vit, le 12 avril 1869. A cette même soirée on entendit le *Pêcheur*, musique pour un autre tableau vivant, d'après le poème de Gœthe et dont Smetana ne permit pas même l'impression. Ajoutons un *Divertissement sur des airs slaves* pour cor et orchestre ; un *Chœur de fête* (hommes) lors ds la pose

4. — *LIBUSE* (*1868-1872*).

« Je désire que *Libuse* ne soit pas mise au rang des pièces du répertoire courant, mais réservée comme une œuvre de fête pour les jours mémorables. »

Ainsi dit Smetana dans une lettre du 12 juillet 1881 à Srb. Dans une autre à Adolphe Cech du 14 juin 1883, il insiste :

« Je n'ai *jamais* présenté *Libuse* au théâtre comme une pièce ordinaire de répertoire ; je veux qu'elle serve à la nation tchèque pour ses jours de fête. »

Et le 17 août 1883, un an avant sa mort, il est encore plus catégorique avec Cech :

« J'enterrerais en quelque sorte *Libuse* par des représentations ordinaires journalières. *Libuse* n'est aucunement un opéra selon les anciennes habitudes, c'est un tableau (en français dans le texte) solennel, un aliment vital sous forme musicale dramatique. Un opéra de répertoire, *Libuse* ne l'est pas. C'est pourquoi elle n'en a pas les exigences ; mais elle a ses exigences à elle propres. Je suis le créateur de ce genre en musique, à plus forte raison en tchèque. Et ce n'est pas pour quelques misérables florins que je laisserai une musique de cette importance s'empaperasser en compagnie des turlutaines usées à force d'avoir été sifflées dans la rue... »

Il est curieux de constater que le *Festspiel*, qui fournit aujourd'hui une si belle carrière en Suisse, a un antécédent musical en Bohême.

d'une plaque commémorative sur la maison de Havlicek à Prague, et nous en aurons fini de ces pièces de circonstance auxquelles Smetana gaspillait son temps et son génie par pur patriotisme.

Libuse est excellemment un *Festspiel*, une pièce de circonstance qui se donnera dans toutes les grandes occasions religieuses, politiques, civiques de la vie tchèque. Hélas ! le texte n'est pas non plus ce qu'il devrait être ! C'est la même histoire qu'avec *Dalibor* : les grandes lignes légendaires et mythologiques s'enchevètrent à celles d'une action romanesque ridicule... Mais comme avec *Dalibor*, Smetana passe outre ; il sait ce qu'il veut, lui ; il regarde par delà les embarras concrets du scénario, et sa conception à lui demeure démesurément grande. *Libuse* est pour lui quelque chose comme un *sacrement*, que son génie veut administrer à perpétuité à la nation tchèque : la nation doit s'en nourrir et y prendre conscience de ses origines et de sa dignité nationales. Il se haussera jusqu'au ton prophétique avec la légende qui l'y invite. L'œuvre est désormais pour la nation tchèque quelque chose de sacré.

Le premier acte, le *Jugement de Libuse*, est achevé le 2 septembre 1871 ; le deuxième, les *Voces de Libuse*, le 18 février 1872 ; le troisième, la *Prophétie*, le 12 novembre de la même année. Smetana ne perd pas de vue que cet opéra doit coïncider avec cet événement inouï pour la nation : l'ouverture du Théâtre national. Et c'est effectivement avec *Libuse*, sous la direction de Cech

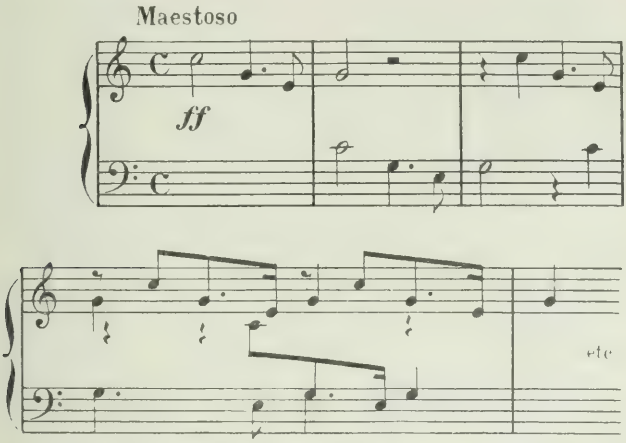
(Smetana est sourd depuis 1874), que le *Narodni Divadlo* actuel est solennellement ouvert. Je pense qu'il est de peu d'importance que l'œuvre ait obtenu au préalable (juin 1880) le prix de 1 000 florins, offert par le comité du théâtre au meilleur « opéra sérieux » qui se présenterait.

Presque aussi haut que remonte la tradition tchèque, au VIIIe siècle de notre ère, régnait sur la Bohême une reine slave qui était Vierge et Voyante. Cadette des trois sœurs, nées de Krok, qui avait succédé à Samo au siècle précédent, elle avait été appelée à gouverner les hommes en raison de sa merveilleuse sagesse. Un outrage qu'elle subit d'un de ses sujets lui montre la nécessité de se donner un appui viril. Elle épouse le laboureur Premysl et fonde ainsi la dynastie nationale des Premyslides. Ce jugement de Libuse et l'outrage qui s'ensuit, sont donc un fait de première importance dans l'histoire des origines du royaume de Bohême.

Le parti de Smetana est pris. Qu'importe ce stupide procès de wagnérisme qui lui est intenté. Il sait ce que valent Wagner et son système : il veut faire quelque chose de très grand ; l'hésitation n'est pas possible, il recourra aux procédés qui confèrent une telle puissance dramatique aux œuvres qu'il a admirées à Munich. Et il n'en sera pas moins Smetana. Tout dans *Libuse* sera

basé sur un réseau de Leitmotifs où la pensée du maître ne sera point enchevêtrée, mais au contraire se comportera sur cette armature comme la vigne en treilles.

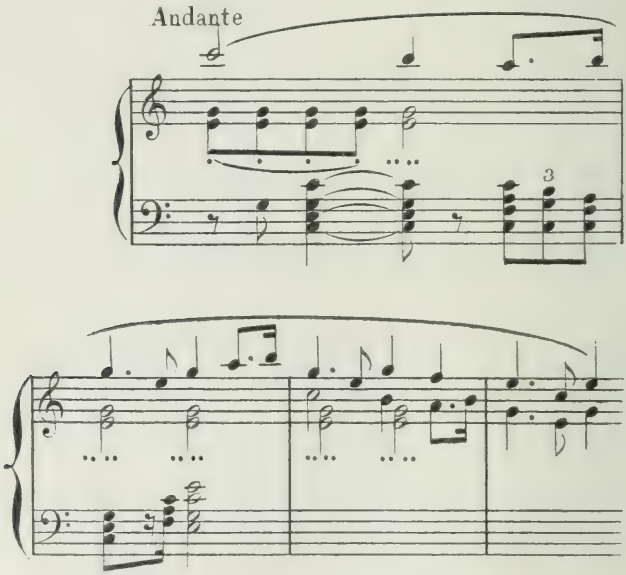
L'ouverture est, comme les ouvertures de Wagner jusqu'à l'*Or du Rhin* une complète exposition du drame. Majestueuse, grandiose, éclate une fanfare sur le simple accord d'*ut* majeur :



reprise par tous les cuivres les uns après les autres avec une puissance grandissante, dans un enchevêtrement de plus en plus touffu[1] : elle n'an-

1. Et cependant, au risque de scandaliser la Bohème entière, oserai-je avancer qu'il lui manque une sorte de plénitude. Triomphale, lumineuse et dorée elle est ; mais il y faut un je ne sais quoi dont l'absence lui donne quelque chose de singulièrement mélancolique et incomplet. Est-ce quelque chose de plus particulièrement slave, ou ne serait-ce pas plutôt ce que me proposait un artiste éminent de Prague : « Comme ce sont bien déjà *les résonances de l'oreille d'un sourd !* »

nonce pas seulement un fait important, c'est la fanfare évocatrice d'une période glorieuse; c'est le soleil levant de l'histoire de la Bohême dans l'or matinal de la légende. Et voici l'héroïne : les violons la chantent pianissimo : un thème d'une majesté chaste dans sa douceur, un thème de faste et de pureté, c'est la femme, la princesse et la prophétesse qui glisse et s'approche dans ses longs vêtements blancs, la fleur pariétaire d'une délicatesse idéale jaillie de ce bloc cuivré. Au plein développement de ce thème bientôt se marie celui de Premysl :



mariage contrapuntique clamé à toutes forces

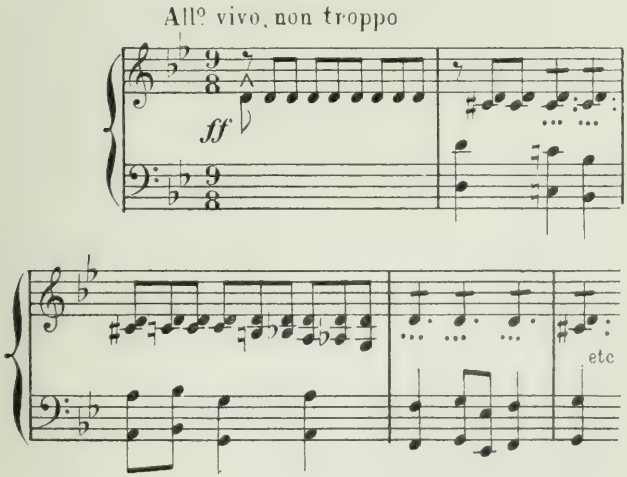
pour le mari par les cuivres, pour la femme par les violons. Un frémissement de trouble, d'agitation parcourt le peuple orchestral et rappelle avec horreur l'insulte faite à la princesse ; et alors s'élance avec une ampleur encore inaccoutumée le thème défenseur et courageux de Premsyl, le seigneur, le roi choisi, celui qui vengera l'insulte et rétablira l'ordre. Il ramène le thème de pureté et de majesté qui est celui de la reine... Infiniment lointaine, lente et douce, monte une phrase insistante qui paraît percer l'avenir et annoncer la prophétie réginale par quoi l'avenir de la nation sera dévoilé. Et comme elle a débuté, l'ouverture s'achève sur les fanfares qui proclament la grandeur, l'importance de ce mariage, le bonheur héroïque de cette époque et aussi la gloire réservée au peuple aimé de cette princesse dont le thème doucement revient apaisant, consolateur, persuasif, avant la conclusion forte et résolue.

Premier acte. — A Vysehrad dans la chambre royale, la reine, vêtue de blanc et les vierges de sa suite entendent le récit fait par l'une d'elles, Radmila, de la dispute des deux frères Chrudos et Stahlav à propos de leur héritage. Une autre, Krasava, fille de leur oncle Lutobor, se lamente d'avoir excité la jalousie de Chrudos en simulant d'aimer Stahlav, et c'est la cause initiale de la

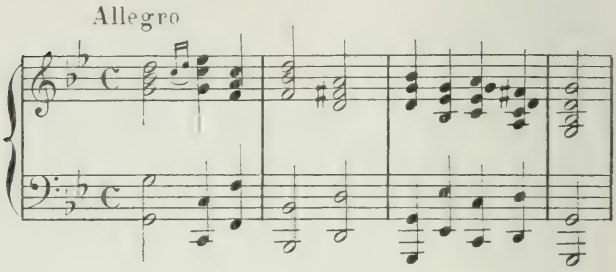
querelle. Dès ces premiers récits la différence entre cette musique et celle des premiers opéras s'affirme. Certes, dans *Dalibor* déjà, l'adaptation étroite de la musique aux paroles avait été cherchée avec un véritable sens dramatique sans renoncer à la coupe traditionnelle, de sorte que le drame est assez aisément décomposable en les diverses formes qu'il était d'usage d'utiliser au cours d'un opéra. Dans *Libuse* au contraire la trame musicale est pour ainsi dire d'une seule pièce. Dès cette première scène on peut dire vraiment que la musique suit pas à pas les paroles, hargneuse et frémissante aux mots de dispute, sautillant avec une malice mauvaise quand Radmila prononce le nom de Cernoboch, le diable qui a sifflé la haine dans le cœur des deux frères. Sur ces récits Libuse invoque les dieux en une prière instante, reprise à quatre voix par les soprani. Les trompes donnent *piano* la sonnerie du jugement, base de la sonnerie héroïque de l'ouverture. Appelée par ces trompettes au Conseil pour le jugement, Libuse sort, tandis que Krasava raconte plus complètement à Radmila, qui entraîne doucement son amie, comment elle est mêlée à la querelle des deux frères, et un motif brusque et sombre, le motif de Chrudos, qui intervient aux bassons et aux basses, trahit l'amour qu'en réalité la jeune fille lui porte.

Aux mots : « Viens ; dehors... » l'orchestre dit l'action doucement bienfaisante de la nature et du grand air, l'apaisement par la paix extérieure, page d'une grande poésie, d'une tendresse toute berceuse et qui ouvre d'immenses horizons, comme la vue d'un pays entier du haut d'un sommet, aux yeux de l'âme.

Deuxième tableau. — Contraste avec la paix de l'intérieur et de l'âme de Libuse. Une cour à Vysehrad qui sera témoin des excès des deux frères. Grossièrement, rudement, *fortissimo*, les cordes trépident au passage d'un motif cinglant et précipité : le mal qui se faufile partout, insinuant, mordant et des accords ténébreux disent à la fois la brutalité et l'obstination des deux frères.



Un motif de quatre mesures, accords fermes et têtus, avec quelque chose d'un défi insultant, caractérise la dispute,



et le *mal*, précité, cingle plus fort, se faufile plus avant, plus profond dans le cœur de Chrudos, le brutal. Dès lors le motif de la dispute éclate au dernier degré de la violence.

Au fond de la cour se dresse le tilleul sacré, l'arbre slave par excellence[1]... A droite et à gauche, se dévorant des yeux, les frères ennemis et leurs troupes. Au milieu au fond, le trône. Au devant Lutobor et Radovan, le plus âgé des conseillers. Autour d'eux, le Conseil. Le chœur déplore la haine qui a pu de telle sorte séparer deux frères d'une si belle et ancienne famille ; mais le motif du mal siffle toujours. En vain Lutobor a-t-il essayé de les réconcilier, il craint

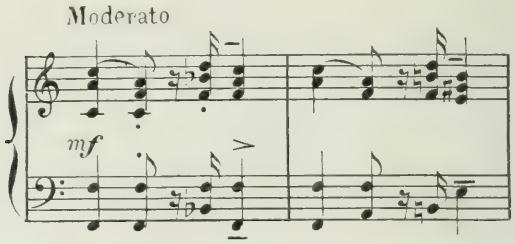
1. A l'origine, les Tchèques avaient eu pour arbre symbolique le chêne parce que plus robuste. Ensuite le tilleul fut élu comme emblème du panslavisme.

même qu'ils ne se présentent en vain devant le tribunal. Radovan alors, le premier, dit la nécessité d'un prince qui saurait contenir les passions. Lutobor lui confie aussitôt combien il souhaiterait que Libuse prît pour mari « Premysl, l'homme de Stadice ». Et au milieu du trouble de cette assemblée, l'orchestre insinue le motif mâle et clairsonnant de Premysl, indiqué seulement, lointain encore, incertain : un désir seulement. Reprise du chœur qui se lamente avec le motif du mal sur la haine des deux frères...

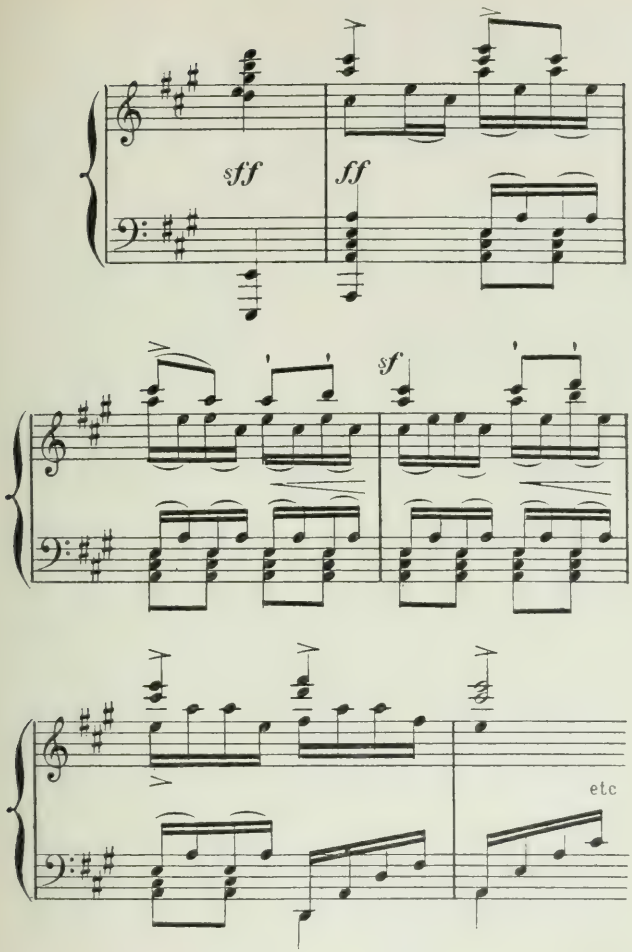
La fanfare héroïque annonce Libuse. La fanfare multiple et glorieuse apaise la rumeur du peuple et, assise sur son trône, la reine préside le Conseil ; elle définit le rite ancien du jugement, et c'est un morceau musical du plus fin travail : *Sous le tilleul sacré* — et à l'orchestre passe le bruissement doux des feuilles — *à droite sont les tables de la loi ; à gauche le glaive vengeur de l'injustice* — orchestre tranchant aux accords qui plaquent net. *Devant, voici le feu* — pétillement de triolets chromatiques en flammèches — *et l'eau chaste* — flot qui s'épand avec onction. La trompette du jugement retentit : *Je vous ai convoqués, vladykes et conseillers, pour le jugement.*

Pendant la délibération, Stahlav regarde parmi

les suivantes et n'aperçoit pas sa sœur. Chrudos croit qu'il cherche Krasava ; la jalousie redouble sa fureur. Quand les juges, sur le motif apaisant et doux de la famille, enjoignent aux deux frères de conserver leur bien en commun, voici enfin l'insulte de Chrudos. « Horreur ! » crie le peuple, et pendant le chœur qui clame l'indignation de l'outrage le motif du mal reparaît plus violent, plus vipérin et plus cinglant. Libuse alors, avec sa noblesse accoutumée, demande qu'on lui désigne un époux : son consentement au mariage est marqué d'un thème joyeux et léger, très court :



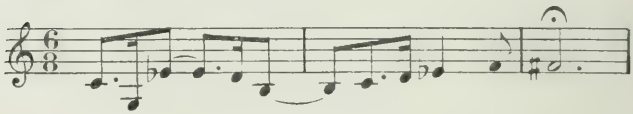
Choisissez vous-même, disent Radovan et le chœur. Et le thème du mariage tout enguirlandé de figurations fleuries, s'enfle et grossit :



jusqu'à ce que des traits rapides soulignent la réponse de Libuse qui a réfléchi. Et *pianissimo* dans un lointain à peine perceptible, un mâle

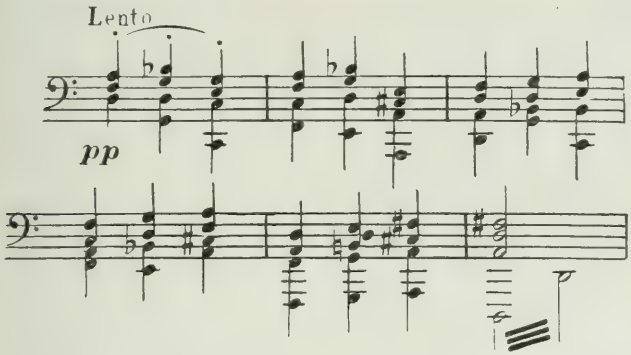
motif, désignant Premysl de Stadice, éclate bientôt avec la joie du peuple, à toute voix, répété, et le chœur n'est plus qu'un hymne de gloire et de bonheur sur le thème du mariage, varié, transformé, infiniment plus nourri encore et s'exaltant jusqu'à l'explosion des deux motifs de Libuse et de Premysl mariés, comme dans l'ouverture *con somma exaltatione*. L'acte s'achève avec des fanfares sur l'accord claironnant de *ré* majeur et se termine sur des figurations descendantes de *la* majeur, dans une inexprimable splendeur.

Deuxième acte. — Dans la forêt, auprès de la *mohila* des ancêtres de Chrudos et Stahlav[1]. Leur oncle Lutobor y arrive avec sa fille Krasava. *Fortissimo* les violoncelles chantent un thème d'amour :

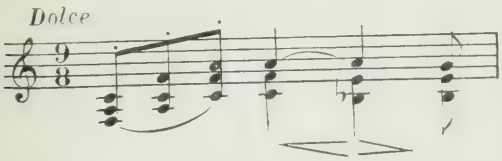


1. Ces *Mohili* étaient des tombeaux de terre élevés sur les bûchers, où les anciens Slaves brûlaient leurs morts. Tantôt on réunissait simplement les cendres en un petit tas ; tantôt on les enfermait dans des urnes ou encore entre des pierres que l'on recouvrait de terre en manière de tertre d'une forme spéciale rappelant le tumulus romain et plus encore le *Kurhan* russe. Leur construction était analogue à celle des *Val* ou fortifications que les Slaves élevaient en plaine, sortes de rempart en demi-cercle, formé de couches superposées et successives d'argile et de bois auxquelles on mettait le feu de façon à obtenir des murs de terracotta d'une dureté qui aujourd'hui encore résiste à la pioche. C'était le plus ancien de la famille qui mettait le feu au bûcher en détournant la tête.

non exempt de quelque regret, de quelque hésitation et le reprennent doucement par deux fois ; puis *lento* et *pianissimo* montent des harmonies sombres, presque oppressantes, si lourdes :



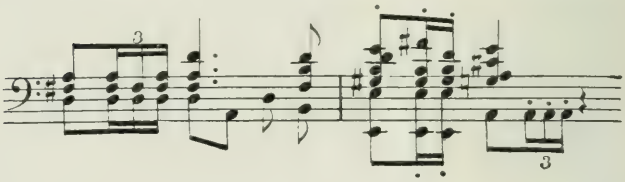
c'est la présence de la *mohila*, le tertre et la tombe avec son passé d'aïeux. Encore une fois résonne le thème d'amour *fortissimo*, de Chrudos inquiet et jaloux. Et par contraste sonne doucement, entrepris aux cors, continué par les violons, le motif de l'amour de Premysl, calme, ferme et tendre :



Plus fougueux, celui de l'amour de Chrudos part et, presque fugué, reprend en contrepoint

à la basse, se contrecarrant lui-même, en lutte contre soi-même, s'exaspérant jusqu'à un *allegro* dans lequel un unique motif de trois notes et un *do* insistant indiquent l'entêtement des deux frères.

Lutobor se lamente et s'emporte sur les suites des ruses féminines : *Le loup et le renard ne sont pas les petits de la biche inoffensive, et l'aigle altier ne met pas au monde d'oiseaux nocturnes.* Krasava est fausse, elle n'est pas de son sang, il la rudoie. Alors elle avoue sa ruse ; c'est Chrudos, dont voici le motif martelé et robuste, qu'elle aime :

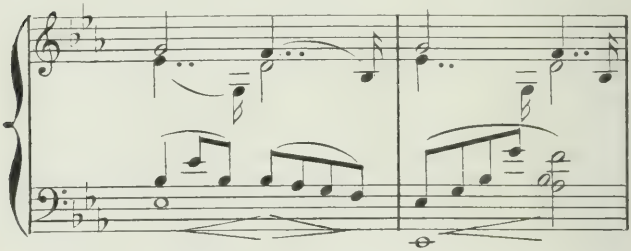


Quand elle s'est aperçue qu'il partageait ses sentiments, lui dans son orgueil n'a cependant rien voulu lui avouer ; si bien que le jour où il fit des avances, ce fut elle qui le repoussa et feignit d'aimer Stahlav ; elle explique à son père qu'elle n'a agi que par amour, sans songer aux conséquences de ses ruses. Pour qu'elle obtienne son pardon, il faut que Stahlav et Rudmila survenus intercèdent pour elle et triomphent peu à peu de Lutobor. Chrudos a du reste été

mandé devant cette mohila afin que Krasava s'explique avec lui et l'apaise : sinon, que plus jamais elle ne se présente devant son père ! Et parmi les accords, *fortissimo* et *allegro molto*, qui s'emportent avec la brusquerie du vieillard, la sonnerie robuste de Chrudos se rapproche *mezzo forte* parmi les trémolos.

Le voici. Son thème d'amour, lié aux accords de la *mohila*, l'introduisent. Son oncle l'a mandé, pourquoi ? (Thème de Libuse interrompu brusquement.) Serait-ce pour le réconcilier avec la princesse ? Cela non ; jamais. Maudite soit toute la race femelle. Et pourtant si doux et persuasif s'élève un chant d'amour, un halètement à peine inquiet, empressé. Et quand il se rappelle Krasava, pourquoi son cœur s'émeut-il ? Mais quoi... Qui est là ? Krasava ! Il veut fuir. — Reste. — Que veux-tu ? — Ah ! pardonne... ton amour ! Du chromatisme digne de *Tristan*, mais très court. Le motif de Stahlav prévient l'objection ironique de Chrudos : « En vain tu me trompes, tu aimes mon frère ! » Le thème d'amour tout enguirlandé, enrichi d'une rumeur ailée, rend plus persuasifs son aveu et son explication que commente le motif de ce Stahlav qui a uniquement servi à sa ruse. Elle devient plus pressante, plus anxieuse, plus passionnée : devant la *mohila*, elle prend à témoin ses ancêtres et l'objurgue de

faire la paix ; elle n'avait pas réfléchi, elle, la pauvre, aux suites de sa ruse ; et s'il ne veut pas de son cœur, eh bien, il a son glaive. Mais déjà les syncopes de l'orchestre indiquent l'hésitation, l'attendrissement de Chrudos. Ils sont aux bras l'un de l'autre. Surviennent naturellement Lutobor, Stahlav, Radmila et avec eux un tronçon du motif d'amour, *largo*, devient en même temps que celui de l'épanouissement de leur union, un motif de réconciliation auquel se mêle un instant celui de Libuse. Puis les deux frères s'embrassent et sur le motif de Stahlav se greffe ce motif d'amour apaisé, réconcilié :

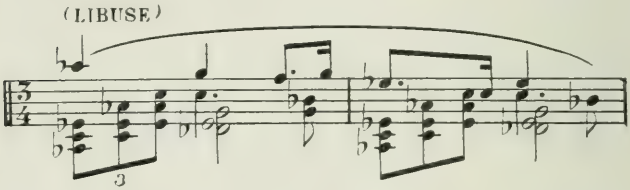


La somme d'efforts gigantesques accomplis par Smetana dans cette œuvre — avec quelle quantité de combinaisons contrapuntiques ! — est vraiment incroyable surtout pour la Bohème de l'époque. Il a tout donné de lui dans cette volonté formidable de doter son pays d'une œuvre héroïque nationale définitive. Nous n'insistons plus sur

les maladresses du libretto. On voit qu'au milieu de cet acte une action est finie. Mais elle en a engendré une autre qu'il s'agit de mener à bien : reste en effet à marier la reine. Pourquoi nous plaindre ? De telles beautés nous attendent !

Quatrième tableau. — Claire et martiale, éclate la fanfare de Premysl à pleine force d'orchestre, et le violoncelle expose une phrase de réflexion, de méditation ; rien de sombre, point de mélancolie, mais la maturité d'esprit d'un homme grave. Cependant chaque fois, la ligne mélodique se termine par une parcelle du motif de Libuse et *pianissimo* au tréfond de son cœur et de sa pensée s'agite un souvenir, un regret peut-être ; le motif de son amour nous éclaire sur l'objet de sa méditation. Vainement toutefois le fragment initial du motif de Libuse... Voici le rideau levé. Nous sommes en plein été devant une belle ferme historiée, telle qu'on en voit encore au pays slovaque, et dont la porte d'entrée est ouverte, flanquée de deux tilleuls auprès desquels gît une charrue ; c'est aux environs de Stadice. Le soleil caresse au loin le paysage ; c'est une gaieté de mai dans l'air ; les oiseaux s'égosillent, les moissonneurs reviennent allègres ; la musique est délicieusement champêtre et simple et d'une telle recherche délicate dans sa naïveté enjouée. On peut sans outre-

cuidance la mettre en parallèle ça et là avec quelques coins de la *Pastorale*. Mais combien plus vive, plus gazouillante ! Aussitôt après un chœur qui s'allie à cette pastorale-là comme la parole même de l'orchestre, la méditation de Premysl reprend, lointaine fille tchèque de la méditation de Hans Sachs, sur le motif de Libuse avec le rappel de son timide amour pour la princesse blanche et inaccessible :



Le jour est épanoui en sa plénitude méridienne ; le soleil darde à pic ; des violons très hauts il pleut des rayons, et pourtant, dans le cœur de Premysl, quelle vague inquiétude. Mais caché dans une plénitude d'harmonie aux voix médianes, le motif de Libuse insiste. Serait-ce un pressentiment ? L'en voici tout bercé... Mais à quoi songe-t-il ? N'est-elle pas reine ? Et lui un simple fermier ? Cependant il garde son souvenir depuis l'école de Budec, l'une des rares écoles à l'aube de la Bohème, où ils ont été ensemble ; et pourquoi ne l'aimerait-il pas ? Un peu de gaieté lui revient et son thème d'amour s'affermit ; il a des domaines.

il est homme de belle prestance, pourquoi en son for intérieur ne pas l'aimer? Le thème de Libuse, la noble et la pure entre toutes, s'enlace au motif chastement passionné de l'amour de Premysl; en une caresse délicieuse, ils croissent ensemble. Et puis Premysl est fort, il la protégerait; il serait son soutien. Son motif héroïque dit toute sa belle valeur, son courage et cette force qui lui vaudra la dignité royale.

Mais en attendant il lui faut s'occuper de ses gens. Un appel de cor et les voici. Et tout renaît du cliquetis gazouillant du début : soleil, oiseaux, brise dans les feuilles et un nouveau chœur non moins agreste, frais et idyllique que le premier. Premysl aime autour de lui la gaieté et le motif de Libuse uni à son motif d'amour nous dit pourquoi. Les paysans ont mangé; voici qu'ils dansent. Et ici toute la science de Smetana arrive à une musique populaire d'un cachet tout inespéré, d'un accent absolument pur, d'une simplicité complète, évitant la monotonie par la seule variété des timbres et la masse toujours plus touffue des voix, mais répétant le même air avec la simplesse populaire des musiques campagnardes : Wagner c'est bel et bon, mais être tchèque avant tout.

Les paysans éloignés, pour tenir compagnie à Premysl, il ne reste plus d'autre musique, que le

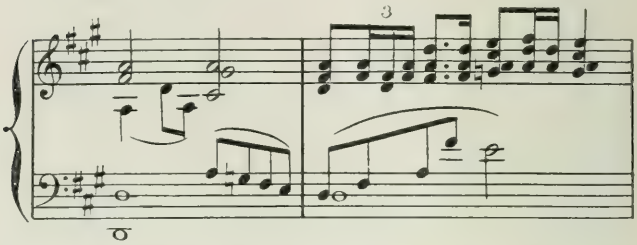
doux bruissement du tilleul sous lequel il rêve et dans le feuillage ému cette caresse qui embaume, n'est-ce pas encore le motif de Libuse. Ah ! elle a servi, la leçon du sureau des *Maitres chanteurs*, « elle n'est pas tombée dans l'*âme* d'un sourd » ; le musicien-poète qui la recueille en illumine le paysage de la patrie et en agite les multiples frondaisons de l'arbre panslaviste. Après l'étalage de panoplies et la musique pour ainsi dire héraldique du premier acte, ces pages de pur lyrisme dans le caractère populaire tchèque, de poésie contemplative et de pleine nature seront désormais, pour la musique tchèque, l'équivalent plus berceur, plus lyrique, moins descriptif et autrement poignant du fameux *Waldweben* de Bayreuth dont, à cette époque, il n'est pas encore question pour Smetana ; longue rêverie pasionnée du paysan attaché à sa demeure, à son champ, au moment où une voix intérieure lui dit qu'il les va quitter.

Trot éloigné d'un cheval sur la charrière. Et bientôt s'y mêlent des fanfares qui annoncent la députation, un concours de peuple. Avec son art tout particulier, Smetana sait les développer, les marier, les amplifier, les grossir jusqu'à rendre tangibles *aux yeux* le brouhaha de ce flot humain et la pompe de cette délégation royale qui accourt. Ces fanfares soutiennent encore le

discours de Radovan à Premysl et les chœurs des délégués et des gens de Premysl, que bientôt domine, éclatant et souverain, le motif grandiose et chaste de la princesse. Un moment le thème de Premysl lui-même, avec sa propre surprise devant la réalisation de ce qu'il sent désormais avoir été un pressentiment, demeure indécis, *piano*, partiel ; mais il reprend *sforzando* à la requête répétée de Radovan ; et bientôt, avec la reprise du chœur qui chante gloire au héros, le motif de Libuse triomphe des dernières hésitations. Et Premysl, alors, de chanter éperdu son rêve réalisé, la gloire royale qui l'attend ... Puis il prend congé de sa ferme, et ici encore ses accents conservent le caractère parfaitement simple de son rôle national, avec un accompagnement balancé et en tierces dans la manière des chansons populaires. Les fanfares de sa nouvelle dignité royale soulignent sa promesse de protéger Libuse et de venger l'injure de Chrudos, rappelé à l'orchestre par l'emportement de son motif. Puis la foule éclate en cris joyeux. Tout est à la gloire et aux vœux, et ce dernier ensemble, dont la fin *piu mosso* en sa forme pompeuse et brillante n'est pas moins travaillée que le reste, s'exalte en imitations ascendantes à quatre voix distinctes, tandis qu'une dernière fois à la chute de rideau, *marcatissimo*, tombe le thème de *Libuse*.

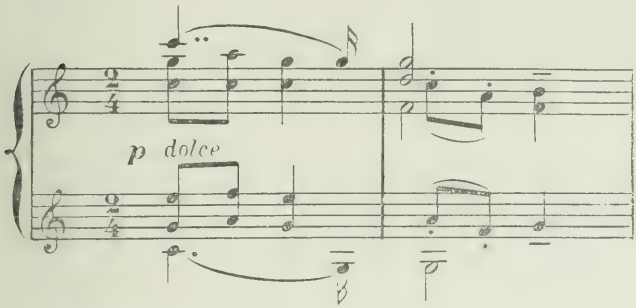
Troisième acte. — Même décor qu'au début du premier : la chambre de Libuse à Vysehrad.

Actions de grâces de Libuse apprenant que la double querelle est apaisée :



Ainsi rien ne trouble la paix de ce jour où elle obtient le mari de son choix. Au moment où elle demande aux deux frères de se donner encore une fois la main devant elle, les deux motifs qui les désignent surgissent ensemble contrepointés l'un par l'autre avec un naturel surprenant. La reine les renvoie sur l'assurance d'intercéder pour le pardon de Premysl à qui appartient désormais tout pouvoir, comme elle pardonne elle-même. Après que Lutobor a remercié la reine et que les personnages présents ont repris ses paroles en un chœur d'allégresse et d'affectueuse reconnaissance où l'on sent comme un orgueil amoureux de tous pour Libuse — le sentiment de l'armée pour Sémiramis dans le drame de M. Péladan — les éternelles trompettes, que fulgurent tout au long de cette fresque, annoncent l'arrivée du

cortège. Libuse demeure seule, en proie à une grande exaltation. La Voyante sait qu'elle fonde un royaume de Bohême désormais passé de la Légende à l'Histoire... Elle invoque son père Krok et dans sa ferveur religieuse et sa piété filiale lui demande encore souvent pour elle et pour la nation de semblables jours. Alors douze vierges blanches arrivent la parer et chanter l'hymne nuptial à la fiancée chaste et douce, au fiancé qui approche :



Comparez à l'épithalame de *Lohengrin ;* la finesse, la délicatesse pleine de grâce du travail de Smetana ont tout à y gagner. D'un côté le naturel d'une âme chantante, mélodique et lyrique, une âme blanche et slave spontanément musicienne ; de l'autre la force brutale même lorsqu'elle s'essaie à la douceur de la musique allemande, copieuse et symphonique, parfois *surhumaine* en un sens tout autre que celui de

surnaturel appliqué naguère à certaines pages de *Dalibor*.

Une scène suivante où l'action languit est supprimée au théâtre. Passons, quoique la péripétie inutile dont il s'agit soit bien dans le caractère slave.

Enfin voici la grande fanfare héroïque qui ramène le début de l'ouverture presque identique, sinon plus grandiose et majestueux encore. C'est l'entrée de Premysl non plus comme homme et comme fiancé, mais comme roi. Admirable développement symphonique où passent les motifs de la réconciliation, un thème nouveau d'une courbe et d'une ampleur fluviales qui est l'arrivée et l'affirmation du maître, de l'autorité clémente, de la bonté armée de la grâce, avec des entre-croisements de fanfares, des motifs personnels de Libuse et de Premysl ; déploiement de forces colossales ; travail admirablement fouillé ; pages héraldiques de nouveau d'une pompe véritablement royale. Mais comme partout au long de cette superbe fresque décorative les splendeurs prennent leurs aises et se carrent... Passons, passons, hélas ! Voici la grande scène où Premysl du haut du trône pardonne à Chrudos agenouillé enfin repentant devant Libuse.

Grand chœur *vivace* pour louer sa clémence

et le bénir, chœur majestueux et grandiose une fois de plus, que les trompes viennent encore appuyer et accroître de la monumentale sonnerie héroïque de l'ouverture avec un redoublement de vigueur où passent toutes les puissances de l'orchestre. Elles dominent seules à la fin et prennent de nouveau cette signification imposante, prophétique qui domine l'œuvre dès le début et ici enfin s'explique et prend sa pleine valeur. Libuse tombe dans une sorte d'extase ; les trémolos légers de l'orchestre traduisent une manière de frisson de pythonisse. Nous ne sommes pas encore au bout des pompes agglomérées. Elle remercie une fois de plus les dieux éternels de ce jour bienheureux et leur recommande sa bien-aimée nation tchèque : une légère sonnerie des cors dans les trémolos perce d'un rayon les brumes de l'avenir et ouvre une première vision aux yeux en allés de la princesse... Et le peuple fait silence devant son attitude. Et au fur et à mesure que, devant le geste de la Voyante et de la Prophétesse, apparaissent au fond de la scène les tableaux réalisés qu'elle évoque, l'orchestre commente ses paroles en brefs poèmes symphoniques.

Et dans l'émotion inexprimable qui de la scène descend dans la salle, elle voit, elle voit...

Elle voit Brétislav, l'Achille tchèque, conqué-

rir par sa bravoure et ses hauts faits sa fiancée symbolique Jitka enfermée dans un couvent d'Allemagne et couper d'un seul coup d'épée la chaîne dont on lui avait barré la route. Et la musique s'épanche, stable et calme comme son règne très sage. Elle voit Jaroslav de Sternberg sur la tempête orchestrale repousser les Avares à la bataille morave de Hostin où il tranche en deux leur Khan Kublacef. Elle voit un cortège de nobles seigneurs dont la majesté respire la plénitude de la paix dans la force ; c'est le règne de Charles IV : « Salut, ô prince régnant d'une mer jusqu'à l'autre, fondateur de villes et bienfaiteur de peuples », porté par un immense soulèvement de l'orchestre qui s'apaise pour rendre grâce à la princesse Eliska, chérie de ce peuple à qui elle a donné un roi qui lui a, selon les paroles de la bulle de fondation de l'université de Prague, « donné le pain de l'instruction de sa propre table ». Et Libuse voit encore... Maintenant la tempête fait rage ; la rafale passe sur la Bohême entraînant une sonnerie bien connue, la sonnerie guerrière et rude, effrayante en sa puissance, des Hussites : c'est Zizka, et c'est Procope le Chauve, sauveurs du peuple, terreur de l'oppression, qu'accompagne le choral fameux des Hussites. Et le même choral accompagne encore George de Podiebrad que la Voyante appelle « homme

grand dans la paix comme dans la guerre, d'un mérite reconnu même par l'adversaire ». Enfin elle voit la grande ville au pied des Hradcany... Et puis l'avenir se trouble affreusement. Libuse peut être ne veut plus rien voir. Mais elle se redresse encore : elle sait que sa nation tchèque ne périra point, mais triomphera glorieusement de toutes les adversités et la foule reprend ces paroles de foi en un chœur énorme, bâti *sur le motif du choral hussite*[1], tandis que pour finir les trois trombones et les trompettes clament par-dessus tout l'orchestre la fanfare héroïque et prophétique...

Le Théâtre National à peine achevé, ouvre ses portes le 11 juin 1881[2] en l'honneur du mariage de l'Archiduc Rodolphe avec l'Archiduchesse Stéphanie. Smetana n'entendra pas une note de sa fastueuse partition. Quand le grand vitrail, stylisé par toute son armature de leit-motifs légendaires et prophétiques, pour la première fois flamboie aux yeux de la nation, il est trop tard...

1. A l'époque où Smetana écrivait, les patriotes se disaient avant tout fils des Hussites et ne voulaient se souvenir que de l'époque la plus glorieuse de l'histoire tchèque. Or ce choral démocratique, avec la signification de mettre sa foi en le peuple, lui devait naturellement servir à appuyer un chœur à la gloire de la nation.

2. Le 12 août il flambait. Il ne restait debout le lendemain que les quatre murs. L'épargne nationale ne se découragea pas. La patrie tchèque, en un mois, souscrivit un million de florins. Le 18 novembre 1883 eut lieu la véritable inauguration, toujours avec *Libuse*.

5. — *LES DEUX VEUVES* (*DVE VDOVY*) — LA SURDITE

1872-1874. (1877)

L'effort de Smetana pour doter la nation tchèque d'un opéra national a connu son heure d'héroïsme avec *Dalibor* et surtout *Libuse*. Hélas ! la grande fresque vivante que nous venons d'analyser est à jamais exclusivement inhérente à la scène tchèque : elle fait pour ainsi dire partie intégrante de l'édifice matériel ; elle adhère aux murs de *Narodni Divadlo* comme les peintures marouflées de Zenisek et de Mikulas Ales. Jamais cette Grand'Messe de la nationalité tchèque ne pourra être célébrée sur aucune scène ordinaire à l'étranger. Mais je crois que, exécutée au concert en oratorio profane, cette œuvre immense ne perdrait rien et donnerait par sa seule musique la plus haute idée possible non seulement de Smetana mais du patrimoine légendaire et national de la Bohême... Sinon, d'après quoi pourra-t-on à l'étranger se faire une idée de ce pauvre grand génie à qui le patriotisme a fait manquer son heure d'universalité ? D'après la série de poèmes symphoniques *Ma patrie* et d'après la *Fiancée vendue* ? Car d'après le premier acte du *Baiser* et des fragments de *Dalibor*, ce n'est rien d'entier. *Le Secret*, hors de Bohême,

serait-il accueilli autrement que comme curiosité ethnographique? Le *Mur du diable* même à Prague ne se supporte, vu son incroyable libretto, que par égard pour Smetana. Quant aux *Deux Veuves*, ce serait trop peu... C'est un opéra de salon, à peine une comédie de paravent.

Smetana cependant, comme à tout ce qu'il touche, y donne grand soin. Il veut laisser à la nation des modèles dans tous les genres. Ceci sera de la musique tchèque mondaine; cette petite pièce mettra en scène un reflet de la vie de château en Bohême. Elle est transplantée du reste d'une petite comédie française du même titre, signée Malleville. L'adaptation en est au compte de E. Züngel. Comme de la *Fiancée vendue*, il y en eut deux formes. La première, datée de Prague, fut achevée en son premier acte le 18 novembre 1873, en son second le 15 janvier 1874. En 1877 Smetana, complètement sourd, qui est allé chercher la paix à Jakbenice chez son beau-fils le forestier J. Schwarz, remplace la prose par cinq récitatifs dans le premier acte, six dans l'autre. En outre il ajoute un nouveau finale au premier, et dans le second la chanson de Ladislav au début, puis le trio de Lidunka, Tonik et Mumlal. Lors de cette transformation, où le librettiste avait superposé au couple principal les deux personnages de Lidunka et de Tonik, toujours les deux couples

d'amoureux parallèles qui par *Dalibor*, la *Fiancée vendue*, *Libuse*, le *Secret* et le *Mur du diable* finiront par devenir une véritable mauvaise habitude de théâtre de Smetana, — l'arrangement du premier acte fut achevé le 28 juin 1877, celui du second le 13 juillet même année [1].

La première exécution eut lieu au Théâtre provisoire le 27 mars 1874 sous la direction et au bénéfice du compositeur. La seconde version apparut au public du même théâtre le 15 mars 1878, sous la direction et au bénéfice d'Ad. Cech; enfin à Hambourg dans l'arrangement Fels le 28 décembre 1881, sous la direction de Jos. Sucher [2].

Premier acte. — Une jeune veuve, gaie et très riche, Karolina Zalezka, vit sur ses terres en Bohême, et a la visite dans son château de sa cousine également veuve, Anezka Miletinska, qui pour rien au monde ne consentirait à entendre parler d'un nouveau mariage. Sur ces entrefaites un jeune propriétaire voisin Ladislav Podhajsky se fait prendre comme braconnier par le garde-

1. Quand le directeur du théâtre de Hambourg, Pollini, acheta cet opéra en janvier 1881, le fit traduire en allemand par Roderich Fels, et en fit rétablir l'action en France, Smetana ajouta encore un *trio*.

2. On vit les *Deux veuves* au Théâtre provisoire 12 fois, au Théâtre de la Nouvelle-Ville, 1 ; au Nouveau Théâtre tchèque 6 fois. La première apparition de cette pièce au *Narodni Divadlo* est du 5 mars 1884. Smetana la dirigea 6 fois ; pour la dernière au Théâtre de la Nouvelle-Ville le 16 mai 1874.

chasse de Mme Zaleska à l'unique fin de s'introduire auprès des charmantes veuves ; car il croit aimer depuis longtemps Anezka. Suit un jugement pour rire de la souveraine pour rire, auquel se prête le coupable pour rire, — nous sommes en plein répertoire de M. Scribe — qui le condamne à passer malgré l'opposition de Mme Miletinska une demi-journée au château. De plaisanteries en plaisanteries la gaie cousine est amenée à présenter à la triste le jeune homme pour mari. Anezka se récrie avec indignation mais lorsque Karolina fait semblant de se le réserver, l'autre en conçoit un certain dépit. Le jeune Ladislas n'en profite pas moins de la première occasion de déclarer son amour et se fait éconduire par la jolie minaudière. Alors Karolina qui tient à faire se déclarer par la jalousie chez sa cousine un amour dont elle est sûre, emmène Ladislav à la fête du village, tandis que le vieux forestier Mumlal — un rôle insupportable — célèbre la constance de la veuve inconsolable et blâme la coquetterie de la maîtresse de céans.

Second acte. — La fête de la moisson à laquelle assistent la jolie châtelaine et le jeune homme. Interpolation de l'amourette du jeune forestier Tonik pour une jolie fille du voisinage. Flirt élégant promené à la campagne et s'y parallélisant à l'amour des subalternes.

Troisième tableau. — Même décor qu'au premier acte. Revenant à la maison Karolina a obligé Ladislav à lui avouer son amour pour Anezka, et celui-ci lui demanda pardon à genoux d'avoir pu se donner l'apparence de feindre d'autres sentiments. Cri de stupéfaction indignée d'Anezka, survenue à l'improviste. Pour la première fois depuis son deuil elle était en robe claire ! Son cri trahit la révolution qui s'était opérée en elle.. L'enjouée Karolina immédiatement les réconcilie... Tout est bien qui finit bien.

Musique charmante et moins futile que le sujet, élégante et de très bonne compagnie, à laquelle Smetana tenait beaucoup, et où il a su se montrer une fois de plus tchèque en dépit de tout, car vraiment le sujet ne prêtait guère à une profession de foi nationaliste ! Cet homme a eu décidément le don d'échapper aux embûches qui sans cesse tendirent à le diminuer : un véritable génie d'ennoblissement lui permet de revêtir de la distinction de son âme tout ce à quoi il touche. Dans une lettre très échauffée du 21 février 1882 au Dr Lud. Prochazka à Dresde, Smetana, de plus en plus malade et agité, proteste énergiquement contre les tentatives de Pollini et des éditeurs Bote et Bock pour dénaturer sa conception des *Deux Veuves* : quelques-uns de ses termes veulent être retenus :

... D'un sujet élégant et tendre, on veut faire une stupidité, où des farces, des calembours et des grivoiseries doivent amuser le public ! J'en suis si contrarié que je rendrais volontiers ce que M. Pollini m'a donné jusqu'ici pour l'opéra et que je retournerais immédiatement le contrat. Ces Messieurs pensent que mon opéra est une pure farce dans le genre d'Offenbach, où les drôleries doivent sévir.

Les *Deux Veuves* est déjà un cinquième opéra, que j'ai écrit à dessein sur la trame d'un tel texte et dans un tel style musical, pour notre théâtre tchèque, afin que les élégances de salon s'y trouvent conjointes à la tendresse et à la noblesse de la musique. Ce fut pour moi, après m'être exercé dans d'autres genres d'opéra avec les *Brandebourgeois*, la *Fiancée vendue*, *Dalibor* et *Libuse*, l'essai d'un opéra dans un noble style de salon, et je n'ai trouvé l'appui d'aucun texte plus favorable que celui des *Deux Veuves*. Et maintenant il faut annuler tout mon effort, renoncer à cet heureux résultat musical à cause du goût burlesque de ces beaux Messieurs.

Voici ma résolution définitive :

1° Je proteste contre la transposition de l'histoire, de Bohème en France. Ma musique est purement tchèque et elle ne peut être pensée nulle part ailleurs qu'en Bohême. Je donne une extrême importance à la juste déclamation tchèque dans les récits, ce que ces messieurs allemands ne peuvent naturellement pas comprendre, car autant le tchèque diffère de l'allemand dans l'accent, les longues et les brèves, autant en agit de même la musique tchèque...

2° J'interdis toutes invites à l'applaudissement à la manière des opérettes. Je n'ajouterai pas une seule note ; l'opéra ne tend pas à un but aussi bête et je proteste contre toute modification de cette nature. Avec cela on avilirait ma musique jusqu'à la chanson des rues. En ce qui concerne l'action je veux qu'elle reste de notre temps, dans le costume exactement en cours et non de l'époque rococo, où l'on ne faisait que folâtrer et badiner. Des mœurs et des manières nobles doivent s'apprendre de la scène.

3° En ce qui concerne la division en trois actes, qu'ils fassent ce qui leur plaît ; mais ici à Prague on respectera la disposition originale. M. Bock se trompe s'il pense que je

changerai ou ajouterai une seule note. Il paraît que sa connaissance de l'expression dramatique est uniquement basée sur les couronnes qu'on apporte à la fin des airs... Si le succès de mon opéra dépend des « couronnes » et des incitations à la claque, alors je le regrette, mon opéra. Mais je ne tolérerai pas qu'on lui fasse un nouveau tort. Après tout, je n'ai que fort peu de goût pour la diffusion de ma musique hors des frontières. Ma modestie se contentera de la reconnaissance de ma nation, et les ovations du public tchèque ont récompensé dans une forte mesure mes efforts si purs et si sincères, — sacrés.

Hélas ! Il se vante... Les attaques continuelles, auxquelles Smetana est en butte depuis *Dalibor*, nous permettent d'apprécier à sa juste valeur cette « reconnaissance de la nation », qu'il allègue à l'étranger et qui est comme un manteau de pudeur jeté sur l'ingratitude des siens. Il sait trop bien à quoi s'en tenir. Ce n'est pas seulement son soi-disant wagnérisme qu'on incrimine, on jalouse sa place de Kapellmeister. Comme toujours au pays tchèque, la nation ne pardonne pas à l'homme qui s'élève d'être vivant. Il le lui faut mort pour s'en honorer. Ses nerfs sont ébranlés à un point qui provoque les premiers troubles de l'oreille. Voici sa lettre officielle du 7 septembre 1874 au Dr A. Cizek, vice-président du comité du Théâtre national :

Très honoré Monsieur le Docteur,

Je tiens pour mon devoir de vous annoncer la cruauté du sort à mon égard : probablement je perdrai l'ouïe. De l'oreille

droite, je n'entends absolument rien, et très mal de l'oreille gauche. Voilà mon état de santé d'aujourd'hui, quoique je me soigne déjà depuis juillet.

En juillet déjà, le second jour de l'examen public (de l'école d'opéra du Théâtre tchèque), j'ai remarqué que les sons des octaves les plus élevées s'accordaient autrement dans une oreille que dans l'autre et que de temps à autre un grondement ou un bruissement se produisait dans mes oreilles comme si j'étais auprès d'une forte cascade. Cet état varia sans cesse jusqu'à la fin de juillet où il devint permanent, mais où s'ajoutèrent encore de tels vertiges que je chancelais de-ci de-là et ne parvenais à marcher droit qu'avec beaucoup d'attention. Ce furent de mauvaises vacances pour moi que celles-là.

Je me suis hâté de revenir de la campagne à Prague, pour me faire traiter par le Dr Zoufal, un médecin renommé dans cette spécialité. Il me traite encore en ce moment. Il me défend de rien exécuter, comme toute activité musicale; je ne dois pas jouer; je ne dois et ne peux pas entendre jouer quelqu'un. Un grand chœur musical se brouille pour moi en un tel fagot que je ne peux pas distinguer de voix individuelles.

Je vous prie donc, Monsieur le Docteur, de bien vouloir communiquer à l'honorable Comité ou à la Société l'état de mon malheur — car pour moi c'est un véritable malheur — avec la prière qu'on veuille bien me libérer jusqu'à une époque indéterminée de la direction des opéras et des répétitions, puisque je ne peux pas remplir mes fonctions. Si au bout du quart de l'année mon état s'aggravait, alors je serais obligé, comme il va de soi, de renoncer à ma charge et de me soumettre à mon triste sort.

Comme je ne dois pas non plus donner de leçons de piano et que je dois être privé de ce gain respectable qui sert à l'entretien de ma famille, je vous prie en même temps de me permettre de toucher telle partie des honoraires que l'honorable Comité avait assurés aux professeurs de l'école d'opéra pour leur enseignement et qu'alors j'ai à recevoir pour l'année passée.

Le Dr Zoufal est prêt à fournir un rapport écrit sur mon triste état et à vous l'envoyer immédiatement sur demande.

J'attends la décision de l'honorable Comité, et avec l'hommage de ma considération, je reste votre tout dévoué, etc.

Dès que la triste nouvelle se répand dans Prague, *les adversaires redoublent d'acharnement.* Il paraît dans le numéro de *Politik* du 13 septembre cet ignoble article dont Hostinsky nous a conservé la teneur :

« Il reçoit, dit-on, un traitement énorme comme compositeur et comme premier chef d'orchestre, comme directeur artistique de l'opéra et comme directeur de l'école d'opéra. Et pour tout cela, il ne fait rien, paraît-il, seulement « de temps à autre il demande à la Société la prolongation du contrat en même temps qu'une augmentation de paiement, ce que ses partisans et le Dr Cizek lui accordent sans hésiter et avec plaisir »... « Comme compositeur il travaille excessivement peu. Les *Brandebourgeois* étaient déjà faits en 1866 ainsi que la *Fiancée vendue* et depuis ce temps il n'est encore apparu que *Dalibor* et les *Deux Veuves*. Donc deux opéras en huit ans ! Soit dit en passant, la *Fiancée vendue* exceptée, rien ne s'est maintenu au répertoire. Comme chef d'orchestre aussi les seuls témoignages de son activité sont dans l'Annuaire du théâtre et le public le connaît surtout pour l'avoir vu au café Bendl où il lit les gazettes pendant des journées entières, lorsqu'il ne soigne pas à la maison ses nerfs détraqués. Tout son organisme physique est, paraît-il, atteint de telle sorte par la caducité du Théâtre qu'il ne peut même plus supporter la vue du bâton de mesure et d'autant moins suivre les répétitions. » Et ce bel article sur Smetana conclut : « Voilà la première personnalité qui ait jamais pris le Théâtre tchèque pour un hospice, pour un Hotêl des Invalides et pour un Institut pathologique. »

Chez nous on rirait de pareilles diatribes. En Autriche et en Bohême cela prend encore. Le public est assez naïf pour en être impressionné, et des Smetana et des Bruckner pour s'en désespérer.

Dans la nuit du 20 au 21 (Hostinsky. Smetana lui, écrit du 19 au 20) octobre 1874, la surdité absolue est un fait accompli. Smetana résigne immédiatement ses fonctions aux mains d'Adolphe Cech pour l'orchestre, et de son ennemi Mayr pour la direction de l'opéra. Il voyage alors à la recherche d'un spécialiste qui puisse quelque chose pour lui, et mange ainsi le produit d'un concert à son bénéfice et de celui de ses élèves de l'aristocratie chez la comtesse Éléonore Kaunitz. Göteborg même lui avait envoyé 1244 florins, produits d'une collecte en sa faveur. Ni Tröltsch à Wurzbourg, ni Pollitzer à Vienne ne réussissent à le guérir. Il quitte pour toujours Prague et se retire à Jakbenice près de Mlada Boleslav, chez sa fille Sophie, femme du forestier Josef Schwarz. Il y fut tendrement accueilli et y resta de juillet 1874 au 20 avril 1884.

Sa situation pécuniaire est la suivante : jusqu'en 1883, il aura 1200 florins par an et depuis 1883, 1500 florins pour les droits d'exécution de ses quatre premiers opéras. Sur les autres opéras il aura ses tantièmes. Aucune pension. Les éditeurs ne paient presque rien. Urbanek lui jette 40 florins pour le quatuor « *De ma vie* ».

Donnons ici, malgré sa date postérieure, la lettre de première importance où, en décembre 1881, il fait un récit complet de sa maladie à un

musicien de Hobarton (Australie), M. Thorne qui, ayant appris par l'*Atheneum* de Londres l'affligeant état du maître, lui avait écrit fort aimablement sa compassion :

Il y a six ans que la surdité a commencé. Après quelques semaines d'un catarrhe de la gorge, je remarquai un sourd sifflement dans l'oreille droite, seulement par intermittence de jour, le soir plus souvent, mais brièvement. Quand le mal de gorge eut cessé et que je fus de nouveau bien portant, le sifflement est revenu, plus intense, de plus de durée, mêlé ou alterné avec certaines sensations de tons objectifs, comme disent les médecins. En été, en juillet, s'y ajoute un bourdonnement assez pénible, et chaque jour le sifflement se répète avec une grande force, le soir dans les tons les plus élevés — accord de sixte de *la* bémol majeur quatrième octave. Je me suis enfin rendu chez le professeur Zoufal de la clinique pour les maladies d'ouïe. Le Dr Zoufal a découvert que l'oreille gauche était aussi atteinte quoique celle-ci pût entendre normalement sans bourdonnement ni sifflement. J'ai consenti au traitement à l'aide de l'insertion dans le nez du cathéter avec lequel l'air était chassé dans l'intérieur de l'oreille. Entre temps j'avais dû réduire mes fonctions de *Kapellmeister* au minimum d'activité, car il y avait des jours où toutes les voix et toutes les octaves me sonnaient faux l'une par-dessus l'autre. En octobre j'avais complètement perdu l'ouïe du côté droit ; bien que l'oreille gauche fût infirme déjà, elle me permettait encore d'entendre nettement et clairement. Je l'ai perdue subitement, d'un coup, le matin du 20 octobre de l'année 1874. La veille, l'opéra *Le roi l'a dit* m'avait diverti et j'y avais trouvé tant de plaisir que, revenu après le cinquième acte à la maison, j'ai improvisé au piano encore pendant une petite heure tout ce qui me passait par la tête. Le lendemain matin j'étais complètement sourd, de l'oreille droite comme de l'oreille gauche, et rien n'a changé jusqu'au jour d'aujourd'hui. Tel est le commencement de mon infirmité. Maintenant la question : Qu'est-ce qui en est cause ? — Jusqu'à présent cette cause est inconnue; car tous les moyens

essayés contre toute espèce de cause n'ont ni aidé, ni soulagé, ni rien fait découvrir. J'ai consulté les médecins les plus renommés d'Allemagne et d'Autriche et j'ai consenti à toute espèce de traitement. Enfin on s'est prononcé pour une incurable paralysie du nerf auditif. J'avais cinquante ans quand je suis devenu sourd, maintenant je suis dans ma septième année de surdité.

Un grondement et un tumulte dans la tête, tel que si je me tenais sous une grande cascade, a persisté jusqu'ici et dure jour et nuit sans trève, plus fort quand mon esprit est agité, plus faible quand il est plus calme. Je n'entends absolument rien, pas même ma propre voix. On ne peut pas parler avec moi, et ma propre musique au piano je ne l'entends qu'en esprit, pas en réalité. Entendre jouer les autres, même tout un orchestre, à l'opéra ou au concert, est pour mes oreilles une impossibilité. Sans distinguer ce que c'est, mon oreille gauche perçoit une exclamation violente, aussi près que possible, d'une voix de femme ou d'enfant. L'oreille droite est morte pour moi.

Je ne crois pas qu'une amélioration soit possible. Tout au plus peut-être à l'oreille gauche, qui comme je l'ai écrit est devenue sourde quelques mois plus tard en une seule nuit. Des douleurs je n'en ai aucune dans les oreilles : les tympans sont intacts et élastiques. Tous les médecins sont d'accord sur ce point que la maladie n'est pas une infirmité de l'oreille, mais une paralysie du nerf acoustique et du labyrinthe.

Et ainsi je suis naturellement, fermement décidé à supporter mon triste sort avec courage et résignation jusqu'au dernier jour...

Et il en fut ainsi tant qu'il constate que ses facultés de compositeur demeurent indemnes. Il va même produire, aussitôt installé à Jakbenice, quelques-unes de ses plus belles pages.

6. — *LE BAISER* (*HUBICKA*) *1874-1876.*

Voici donc Smetana installé chez son beau-fils, le forestier de Jakbenice. Et dans cette solitude balsamique, dans sa petite chambre du premier étage aux deux fenêtres aveuglées par les frondaisons d'un chêne centenaire, aux parois couvertes de ramures de cerf, et de cornes de chevreuil, recouvrera-t-il du moins la paix? Il semble avoir connu une période de recueillement et de résignation pendant qu'il composait le *Baiser*, opéra populaire en deux actes, tiré d'un conte du même titre de Karolina Svetla, par Eliska Krasnohorska. Jamais il n'a mieux senti son âme identifiée à celle de la nation que dans ce délicieux, chaste et mélancolique premier acte, commencé en février 1876 et achevé le 27 avril 1876. Il y a mis le meilleur de lui-même : toute sa tendresse, toute sa poésie et peut-être ses souvenirs d'enfance, à jamais évocateurs de souvenirs analogues chez ceux qui assistent aux représentations de cette petite pièce. Elle serait l'incomparable chef-d'œuvre qu'est une fleur des champs, si le second acte avait la valeur du premier. Ce second acte est terminé le 29 juillet 1876. L'ouverture porte la date du 31 août suivant. La première exécution eut lieu le 7 novembre, au

Théâtre provisoire, sous la direction d'Ad. Cech[1]. L'opéra est dédié à Karolina Svetla.

Hubicka, très loin de la folle gaieté, de l'épanouissement de joie bariolée de la *Fiancée Vendue*, est une méditation sur la vie paysanne tchèque, toute baignée de mélancolie et à laquelle un sujet basé sur une touchante superstition prêtait admirablement.

Premier acte. — Il reste un enfant en bas âge au jeune veuf Lukas, que ses parents avaient forcé au mariage voici quelques années en dépit d'un premier amour, auquel maintenant il revient. Le père de Vendulka — c'est la jeune fille en question — en l'accordant au veuf, le prévient que le mariage ne sera pas heureux car tous deux sont également têtus et colériques. Mais Lukas passe outre, n'admettant même pas la pensée qu'il puisse jamais se quereller avec Vendulka. Or au moment même où le *namluvci*, l'intermédiaire — rappelez-vous Kecal — lui amène sa fiancée, voici que déjà un différend surgit entre eux, et cela à propos du premier baiser qu'il lui veut prendre. Vendulka n'y saurait consentir avant le mariage, parce qu'elle croit que la défunte femme de Lukas en serait agitée au fond

1. Le *Baiser* fut donné au Théâtre provisoire 31 fois, au Nouveau Théâtre tchèque 15 ; il apparut au Théâtre National le 30 novembre 1883. Toujours sous la direction d'Ad. Cech.

de la tombe... C'est une croyance de son pays. On laisse seuls les deux fiancés, espérant que tout finira bien. Mais Lukas s'entête à vouloir que Vendulka se laisse embrasser et il y use persuasion, raisonnement, vive force et menace : elle s'entête à refuser. Enfin l'homme, au comble de la colère, quitte sa maison en frappant la porte, s'en va à l'auberge, y mène des musiciens et des filles avec lesquelles il danse, puis très monté et affectant la plus turbulente gaité il vient se montrer flanqué d'une gagui villageoise sous chaque bras, à la fenêtre de la salle où sa fiancée berce son propre enfant, et de là l'invective et la tourne en dérision. La malheureuse, sur ce scandale, se sent incapable de rentrer à la maison paternelle ; elle se sauve dans la direction de la montagne chez sa vieille tante Martinka qu'elle préférera accompagner de nuit comme porteuse sur les sentiers de la contrebande, que de vivre une minute de plus sous les yeux de Lukas au milieu des quolibets du village. Et que voilà donc un beau coup de tête bien slave !

Comme je l'ai déjà dit, ce premier acte est une des plus complètes expressions du génie populaire de Smetana ; querelles, polkas, berceuse, tout y a un accent local si franc, si net et pourtant d'une si intense poésie universelle que c'est

grâce à ce premier acte dont le moindre fragment est à faire venir les larmes aux yeux de tout Tchèque en exil, comme jadis aux Suisses des capitulations le ranz des vaches, que le *Baiser* est la première œuvre de Smetana qui ait eu les honneurs de l'Opéra impérial de Vienne.

Voyons le *second acte*. Le chef des contrebandiers Matous amène sa bande de nuit dans les rochers et la forêt. Tableau de la débonnaire contrebande de la frontière allemande-autrichienne, qui n'a rien à voir avec le troisième acte de *Carmen*. Matous dissimulé attend l'arrivée de sa porteuse Martinka. Il a appris la nouvelle qu'un homme, à peu près fou de désespoir, erre dans les rochers : c'est Lukas désolé de sa vilaine action et que son beau-frère Thomès accompagne à la recherche de Vendulka, dans la peur que ce caractère violent ne se laisse entraîner à quelque résolution extrême. Thomès pour en finir propose à Lukas d'appeler dès la pointe du jour quelques honorables voisins à titre de témoins et alors de solennellement implorer le pardon de Vendulka. Sur quoi ils poursuivent leur route pleins d'espoir. Avec la logique de ces sortes de *libretti*, Vendulka, accompagnée de Martinka, leur succède immédiatement sur ce carrefour qu'ils viennent de quitter à sa recherche. Les deux femmes arrivent se charger de la

contrebande de Matous qui court à la recherche de Lukas. Tout cela compliqué d'une apparition des douaniers se passe dans la nuit et un décor, dont le romantisme à la Weber jure avec le réalisme rustique de la chambre paysanne du premier acte. Voici l'aube et un lever de soleil presque subit, mais qu'accompagne un crescendo épanoui de la partition dont les quelques compendieuses mesures renferment le germe de tout un poème symphonique. Au moment où les deux femmes vont rentrer chez elles, le chemin leur est barré par Lukas et les voisins qu'a réunis Matous. Vendulka est si émue par la subite apparition de son ami, qu'elle court se blottir dans ses bras et le veut immédiatement embrasser... Il n'y a pas de raison pour que tout le petit drame ne recommence, car c'est Lukas qui à son tour refuse le baiser... Idée subite succédant à son désespoir évanoui... Et c'est encore très tchèque!... On ne demanderait pas mieux que d'entendre à nouveau l'adorable premier acte. Mais non, Lukas refuse simplement le baiser avant d'avoir demandé pardon. Et maintenant qu'ils se le donnent à pleines lèvres !...

Le premier acte, en sa trame musicale parfaitement unie et en sa simplicité pleine d'émotion, serait exécutable partout en présence d'un

public sincère, qui voudrait bien ne pas apporter à sa représentation des exigences tétralogiques et se contenter de respirer l'atmosphère de la Bohême. Mais il faut être deux fois musicien, c'est-à-dire tchèque et demi, pour s'y complaire autant qu'il le mérite et autant que Smetana lui-même. Là où un étranger, je l'ai constaté à plusieurs reprises, se délecte comme à quelque chose d'exquis, de frais et de campagnard, comme à une promenade en forêt, le Tchèque lui se sent saisi par delà la jouissance musicale jusque dans la fibre dernière de son cœur... Des pages comme la *berceuse* où Vendulka, après la scène violente qui vient de se passer entre son fiancé et elle, se réfugie auprès du berceau de l'enfant que l'homme aimé a eu de sa première femme, et se prend à le bercer en son absence avec toute la tendresse qu'elle se sent au fond du cœur pour le brutal, évoque aussitôt chez l'être le plus ranci par la vie, la ville et les affaires, les plus intimes souvenirs de la petite enfance matinale, les revoirs chez la nourrice et les séjours au village parmi les oies et les commères piaillantes et blanches. Puis la polka brutale, ricanée à la fenêtre par Lukas, accompagné de ses luronnes, enchantées de faire rager Vendelka, est une si subite, si exacte, si définitive réédition de tant de scènes semblables aux-

quelles les Dimanches à l'auberge ne donnent lieu que trop fréquemment, qu'il faut s'y complaire comme à une chose de l'ordre qu'on voudra, mais absolument parfaite en soi. Et n'oublions jamais le ciel voilé, les horizons tristes, et les pauvres maisonnettes blanches sous le chaume.

7. — *LE SECRET.* (*TAJEMSTVI*) *1876-1878.*

Nous les retrouvons dans *Tajemstvi*, encore une histoire villageoise ; mais d'un autre accent musical et où la raison du malheureux maître déjà s'impose ces regrettables tours de force par lesquels il entend se prouver à lui-même la parfaite validité de ses facultés. Il n'y a déjà plus rien là de l'aisance large, de la spontanéité de jolie rivière sous les viornes qui fait le grand charme de *Hubicka*... Smetana remonte vers la montagne, vers l'obstacle et voici le torrent nerveux, saccadé, colérique et bondissant... Il veut se convaincre qu'il est encore capable d'écrire de la musique compliquée et d'ourdir une trame symphonique enchevêtrée de motifs. Le *Secret* sera un épineux et aride petit buisson théorique, un très petit *Libuse* paysan ; une maison slovaque ouvragée, tailladée, ornementée, peinturlurée, aussi naïvement, aussi gauchement, arti-

ficiellement artistique que le sont superbement les grands palais wagnériens dont il n'ira pas à Bayreuth, comme jadis à Munich, assister à l'inauguration. Le *Secret* est une partition extrêmement intéressante où des trésors d'ingéniosité ont été dépensés par un malheureux qui commence à ne plus s'entendre au moral comme au physique. C'est un petit casse-tête — qui ne nous paraît pas bien méchant aujourd'hui — qu'il s'est imposé en dépit des circonstances, une serrure à mécanisme singulier dont il s'essaie à faire jouer le... secret, pour se démontrer qu'au moment où tout lui échappe, jamais il n'a été meilleur serrurier.

C'est de nouveau un de ces libretti à la tchèque, pas mauvais en soi (il est du reste encore d'Eliska Krasnohorska, qui fut sinon une librettiste avisée du moins un bon écrivain dont le livre sur le maître ne sera pas oublié), mais basés sur un petit fait drôle, insignifiant, et qu'il ne faut pas trop reprocher à une nation qui vit sous tutelle, sa production littéraire étroitement surveillée par une censure vétilleuse. Il est interdit à l'opéra et au drame tchèques de toucher à tout un ordre des plus grands faits, à une moitié au moins de la seule matière d'une littérature et d'une musique vraiment nationales, soit aux relations avec l'Autriche et l'Allemagne

à partir de l'avènement des Habsbourg, autrement dit au martyr, au relèvement et à la résurrection de la nation. De même le drame contemporain, l'histoire locale mis à la scène, ne peuvent jamais y apporter ce qui est l'élément prépondérant de la vie tchèque de tous les jours, le tragique et le comique latents de la Bohème du haut en bas de l'échelle sociale et de l'administration politique, c'est-à-dire la lutte contre le pangermanisme... Se représente-t-on l'auteur à la fois de *Dalibor*, de *Libuse* d'une part, de la *Fiancée vendue* et du *Baiser* d'autre part, libre de célébrer le conflit du tchéquisme populaire et de la germanisation administrative dans un village de Bohême ?... Ce serait une partition incendiaire ! Mais de quelle splendeur ! On peut imaginer ce que ç'aurait pu être d'après les *Psohlavci*, que M. Kovarovic a traités avec tant de concision énergique, de tels raccourcis sobres et décisifs, enfin une telle grâce nerveuse sur une donnée saisissante du maître Jirasek, le Walter Scott tchèque. Ne nous étonnons donc pas que le théâtre tchèque n'ait pas encore produit son chef-d'œuvre : il lui est politiquement interdit de l'aller chercher dans le seul domaine où il le trouvera.

Le *Secret*, à l'examiner d'un peu près, est malgré la futilité de l'action une petite pièce

qui, si elle avait été moins mal agencée eût été gentillette. Ces trois actes de Mme Krasnohorska sont pleins d'épisodes mal distribués mais qui en soi valent mieux que le fond même. L'œuvre fut patiemment, péniblement élaborée à Jakbenice dans la maison forestière, le premier acte achevé le 6 décembre 1877, le deuxième le 4 avril 1878, le dernier le 31 mai 1878. L'ouverture fut écrite le 15 juillet 1878. Sur le désir d'un des bons chanteurs, Joseph Lev, qui chantait Kalina, Smetana ajoute en 1878 après la première représentation (18 septembre, au Nouveau Théâtre tchèque, direction Ad Cech) à la première scène de l'acte deux, le monologue qui va des paroles : « *A quoi bon tant réfléchir* », à celles : « *Avant de fermer les yeux pour l'éternité*, » et qui fut chanté pour la première fois à la reprise du 28 février 1879 au Théâtre provisoire [1].

L'histoire date de loin. Avant même que le couvent de Bezdez au sommet de sa montagne fût sécularisé, il y vivait un certain frère Barnabé, d'humeur fort gaie et pour qui le siècle avait gardé certains attraits. On n'avait jamais su bien au juste ce qu'il avait voulu dire

1. Le *Secret* fut donné au Nouveau Théâtre tchèque 19 fois, au Théâtre provisoire 5 fois. Au Théâtre National il apparaît pour la première fois le 12 mai 1885.

en promettant à la triste demoiselle Rosa, fille de la riche famille Malina, certain secret, grâce auquel elle regagnerait le cœur de son amoureux Kalina, lequel avait demandé sa main et qui, quoique aimé d'elle, avait été éconduit par les siens à cause de sa pauvreté.

Le jovial frère était mort; le couvent avait été désaffecté; les moines s'étaient dispersés; et déjà Bezdez n'est plus qu'une ruine désolée, Rosa avait attendu vainement l'accomplissement de la prédiction et le retour à elle de Kalina; mais Kalina, dans sa pauvreté orgueilleuse, s'était marié en faisant choix de la plus pauvre jeune fille du village. Vingt années se sont accomplies; maintenant Rosa est une vieille fille; Kalina est veuf et la même histoire recommence à la seconde génération : Vit ou Vitek, le fils de Kalina, aime Blazenka, la fille de Malina, frère de Rosa. Personne ne doit rien savoir de cet amour; car depuis l'affront fait à Kalina, les deux familles vivent dans l'inimitié, s'évitent, se suscitent des chicanes à toute occasion. Et puis Kalina est vaniteux : il entend montrer aux Malina qu'il n'est plus pauvre; il vient de jeter à terre sa vieille maison et en fait construire une neuve. Il doit du reste douze cents florins au maçon.

Premier acte. — Au milieu d'une dispute entre

les deux conseillers communaux Kalina et Malina, le vétéran Boniface, qui s'était emparé d'une planche pourrie dans les gravats de la démolition, découvre un papier glissé dans une fente de bois. Il le remet au légitime propriétaire Kalina, d'autant plus volontiers qu'il ne sait pas lire. Or c'est une lettre du défunt frère Barnabé à Kalina, perdue ou oubliée, on ne sait comment, dans la rainure de l'appui à l'une des fenêtres. Elle lui répète qu'il le mènera « sur le chemin du bonheur, vers un trésor ». Et qu'il faut tel jour de fête aller fouiller ici, qu'il trouvera cela, etc. Et comme Kalina a lu plus ou moins haut, Boniface doit lui jurer le secret. Mais à peine Kalina a-t-il tourné les talons qu'il avertit le maçon. Le maçon jure de se taire, mais raconte tout aux femmes près du puits ; le secret gagne ainsi de proche en proche, si bien qu'il arrive aux oreilles du carillonneur. Et, véritable trouvaille, celui-ci remonte dans sa tour et, avisant sur la place un ivrogne retardataire, qui n'est autre que le chansonnier Skrivanek, le lui clame par dessus les pignons dans son porte-voix... avec adjuration de ne rien dire, bien entendu. « C'est un secret ! » A l'écart sous l'auvent de chaume le jeune couple Vit et Blazenka, assis sur le petit banc entre les fenêtres, se dit des tendresses pendant que le secret court les toits.

Deuxième acte. — A Bezdez, dans le couvent délabré, sous le mur de l'église qui est resté un lieu de pèlerinage, Kalina fait les apprêts de son exploration. Il n'attend plus que la complète obscurité, et pour cela... s'endort. Il rêve du frère Barnabé et de petits diablotins qui, dans le souterrain à découvrir, le tiendront au pouvoir du mauvais esprit. Un chant religieux le réveille. C'est une procession, on ne nous dit pas pourquoi si tardive, mais c'est parfois l'usage de certains sanctuaires. Passablement impressionné par les circonstances romanesques, Kalina s'imagine un peu qu'en obéissant aux prescriptions de la lettre il voue son âme au diable. Aussi va-t-il prier après le passage de la procession. En ce moment se rencontrent Blazenka et Vit, qui se sont donné rendez-vous au pèlerinage, décidés à s'épouser malgré toutes les querelles de famille. Subitement ils se voient surpris par Boniface, qui amène à eux les deux frères et Rosa, suivis de la procession entière. Vit ne se laisse pas décourager par la querelle des deux hommes ; il déclare au reste qu'il ne veut aucune dot, qu'il accepte Blazenka, même mise à la porte de chez son père et déshéritée. Par quoi Rosa reconnaît que Vit aime véritablement sa nièce. Et lorsqu'elle est restée seule, elle se plaint que son bien-aimé à elle n'ait pas aussi bien su autrefois tenir

tête à ses parents ; car elle l'aime encore aujourd'hui. Survient l'intempestif Boniface justement pour lui avouer un sénile amour. Revient Kalina qui sans voir personne relit la lettre du défunt, trouve l'endroit indiqué et se met à creuser. La nuit est orageuse. Rosa est pleine d'angoisse pour son amant. Au moment où un grand bloc soulevé démasque l'ouverture d'un souterrain et que Kalina, après s'être signé, s'y enfonce à moitié, Rosa n'y tient plus et l'appelle. Il reconnaît bien la voix chérie ; mais il est trop tard, plutôt que de revenir à elle, pauvre, il aime mieux vendre son âme. Il disparaît dans le souterrain de Bezdez. Tout cela est comme on le voit aussi mal agencé que possible avec cet invraisemblable épisode du pèlerinage qui amène précisément tous les habitants à l'endroit qu'il ne faudrait pas, là même où Kalina entend trouver la solitude la plus complète pour ses opérations diaboliques.

Troisième acte. — La veillée chez les Malina, dans la chambre de Rosa. Voisins et voisines sont accourus pour la préparation du houblon. Blazenka dans un coin fait une triste figure ; mais sa tante Rosa lui rend un peu courage. On voudrait la faire chanter ; elle a si peu le cœur à la chanson, qu'elle s'arrête au beau milieu toute en larmes et qu'elle s'enfuit

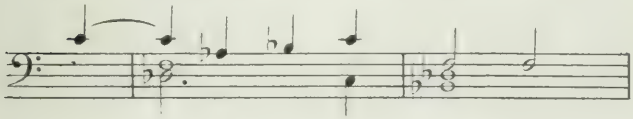
de la chambre commune. Rosa plaide pour les pauvres amoureux. Malina ne céderait-il pas si Kalina s'humiliait jusqu'à venir en personne lui demander la main de la jeune fille pour son fils? Boniface et le chansonnier Skrivanek, étendus sur le vieux poêle de faïence, intercèdent à leur tour. Le pauvre Vit est décidé à s'en aller à travers le monde chercher fortune pour être mieux digne de Blazenka... Il sait bien ce que sont ces peines de cœur, lui Boniface, car il profite de l'occasion pour demander publiquement la main de Rosa. On éclate de rire et tout déconfit il regagne son poêle, lorsque à l'intérieur même on entend frapper des coups. Tous déguerpissent effrayés. Mais Skrivanek a honte de sa frayeur et remontant à son poste y chante sa chanson du jovial frère Barnabé. En ce moment les coups redoublent, et si proches... Cette fois toute l'assemblée est terrifiée, on se précipite dehors, chacun emportant son luminaire. Rosa, qui a bonne conscience n'a pas peur et s'obstine à rester. Avec fracas une petite porte latérale du poêle s'ouvre, et pioche en main apparaît Kalina « sur le chemin du bonheur » en face de son trésor. Qu'un couloir secret fît communiquer Bezdez avec la maison de Malina, et précisément la chambre de Rosa, c'était là tout le secret du vieux moine malin... Cela n'avait que le tort de

servir vingt ans trop tard, et nous en sommes encore à nous demander comment la fameuse lettre divulgatrice du secret si bien gardé n'était jamais arrivée à son adresse...

Mais puisque Kalina est ainsi entré par surprise dans la maison où jamais plus il ne devait remettre les pieds, eh bien ! non seulement il demande, au milieu des éclats de rire, Blazenka pour son fils, mais il réclame encore pour lui la vieille tante Rosa... Et puisque la place a été emportée d'assaut par lui, qu'il y soit fait selon son désir.

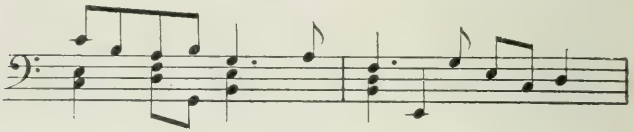
L'étonnement pour nous n'est pas tant que Smetana se soit mis avec tout son génie à travailler de la très précieuse musique sur un sujet pareil, mais qu'aujourd'hui encore de semblables scenarios soient recherchés par les compositeurs tchèques : je n'en veux pas alléguer pour preuve les *Têtes de Mailloche* de Dvorak ni le *Au puits* de Blodek, puisque tous deux sont morts, mais n'avons-nous pas eu l'autre jour le *Radost* de M. Nesvera ?

Largo, *fortissimo*, le motif du secret :



bientôt donné en *allegro vivace*, varié de rythme,

renversé et *moderato* traité en fugue, — le secret qui s'ébruite, se murmure à l'oreille puis se clame de proche en proche. Puis de plus en plus *mosso*, l'ouverture s'achève sans rien amener d'autre que ce motif, qui avec celui de Kalina, tout prochain, sera la base de l'opéra entier :



D'un bout à l'autre de la partition c'est de l'entrain sans bruit, de la vie sans dissipation, toujours la bonne humeur pleine de narquoiserie aimable de Smetana en pareil cas. Et pourtant que nous voilà loin déjà de la *Fiancée vendue*. L'enjouement et la malice sont encore là ; mais le bariolé et le pétillant paraissent singulièrement éteints. Et puis ici on veut être savant en même temps que populaire ! Tout semble dès lors moins spontané. C'est du style paysan endimanché et il prend de ci de là l'air emprunté... Emprunté à soi-même il est vrai. Voyez par exemple le motif des maçons, martelé sur un court chant d'allure encore populaire : plus rien de l'ampleur mélodique du premier acte du *Baiser*. Ce n'était du reste le moment d'être ni tendre, ni mélancolique. Devant l'auberge c'est à qui sera servi le premier ; on demande à

Skrivanek de chanter, et l'on joue sur les mots *Malina* et *Kalina* qui signifient *framboise* et *fleur d'aubier* (comme du reste *Smetana* veut dire crème et en hongrois *Liszt* farine), et l'on s'accompagne de la guitare. Ici soyons pleinement satisfaits. Ce sont des couplets merveilleux de simplicité et de naturel qui ont toute la vérité de l'improvisation populaire... Un paysan doué de l'inconsciente et délicieuse inspiration nationale ne procéderait guère autrement que Skrivanek. La façon dont on passe de l'entrain à la bataille tout au travers des chansons montre une fois de plus la dextérité de Smetana à mettre sur pieds des campagnards tchèques, vivants jusqu'en leur moindre trait. Il y a un joueur de cornemuse imité à ravir, sans caricature, avec la monotonie répétée de son instrument, la mélodie reprise à peine transportée à la dominante et à la sous-dominante, avec l'accompagnement identique de la tonique et finissant sur un burlesque accord faux donnant le bruit ridicule de la cornemuse qui se dégonfle, *si*, *ré*, *fa*, *la*, *si bémol*, avec la basse persistante *do*, *sol*. Burlesque rural d'un accent tout neuf. Quel dommage de devoir escamoter l'analyse de tant de menues merveilles !

On ne peut assez regretter qu'un vrai poète ne se soit pas emparé, au service de Smetana, de

cet extraordinaire mélange si bien tchèque d'éléments comiques et fantastiques villageois. Il y avait là l'étoffe d'un petit *Meistersinger* rural, et ce n'est point la faute du compositeur s'il n'y a pas atteint. Le *Secret* est aux *Meistersinger* ce qu'un dur, noueux et sec petit buisson d'aubépine, tout épineux de fuguettes et de *fugato*, tout lumineux de courtes fleurettes d'un blanc amer, est à un bel et ample bouquet de sureaux en pleine floraison, tout lourd d'odeurs, bruissant d'insectes et illuminé de lucioles la nuit.

Cette très intéressante partition, travaillée avec un art infini, et où des motifs populaires admirablement inventés sont traités avec autant d'ingéniosité que les motifs héroïques de *Libuse*, Smetana la plaçait très haut dans son estime et la préférait à ses autres pièces comiques. Les lettres abondent où il insiste. C'est du reste un modèle de diction et ne fût-ce qu'à cause de cela le *Secret* reste une des pièces fondamentales de la musique vocale tchèque.

Avant de passer au dernier opéra de Smetana il faut signaler avec les progrès du mal chez le compositeur, les quelques œuvres par lesquelles il se délasse de ses travaux de longue haleine ou se console de ses déboires. Les plus importants sont les premiers poèmes symphoniques du cycle *Ma patrie*, que nous retrouverons tout à l'heure :

Vysehrad et *Vltava* (1874) *Sarka*, *les Prairies et les Bocages tchèques* (1875) *Tabor* (1878) et bientôt *Blanik* (1879). En outre le premier des deux quatuors *De ma vie* (1876). Passons très rapidement sur les six morceaux caractéristiques assez difficiles intitulés *Rêves*, dédiés à ses élèves de l'aristocratie, qui furent composés en 1874-1875, et parurent en 1879.

Sa santé? Une lettre du 26 septembre 1877 au docteur Lud. Prochazka nous fait assister à l'une de ses heures d'angoisse :

« Et me voici un pauvre invalide et une pauvre créature remplie de souci pour son avenir et celui de sa famille. Croyez-moi, cher ami, je m'étonne moi-même d'arriver à supporter la vie que me font ces terribles coups du sort. Non seulement je souffre de ma maladie, mais de plus je succombe au souci du gain de mon existence. Depuis le mois de mai je ne reçois plus aucun traitement et je n'ai pas de quoi vivre. M. le Dr Dasek a suspendu le paiement de mon traitement jusqu'à ce que le *consortium* l'ait approuvé. Mais jusqu'à présent j'attends en vain cette approbation et je me trouve dans la plus grande angoisse. Dans une telle disposition d'esprit, il n'est guère facile de composer. On affirme bien que l'art indigène m'a quelques obligations : elles doivent être bien minces pour qu'on me récompense ainsi. J'ai vaincu mon orgueil et me suis abaissé jusqu'à adresser une supplique au glorieux *consortium* pour le maintien de mes rapports avec le théâtre sur la base de l'ancien *consortium* jeune tchèque ; c'est-à-dire que pour un traitement de 1200 florins je leur cède les droits de représentation francs (sans tantièmes) de mes quatre premiers opéras : les *Brandebourgeois*, la *Fiancée vendue*, *Dalibor*, et les *Deux Veuves*. Moi-même j'ai fait encore personnellement l'honneur de ma visite à certains de ces messieurs, ainsi à des Dr Dasek, Schick, etc. Partout j'ai été

accueilli avec bienveillance et — éconduit : et jusqu'à présent je n'ai rien.

Beethoven touchait une pension et ne connaissait d'autre devoir que de rester en Autriche ; moi je livre à l'exploitation quatre grandes compositions, pour un gain bien plus modeste, quoique je ne prétende pas me mettre ici en parallèle avec Beethoven. Pardonnez-moi de perdre tant de paroles, mais mon amertume est grande et je ne sais plus que devenir...

Du moins avait-il à Jakbenice la paix? Oui, quand elle n'y est pas troublée par les nouvelles de Prague et les excursions qu'il y fait... Il ne se tient pas d'aller assister aux premières de ses opéras dont il n'entend pas un son. Du moins jouit-il de ces applaudissements sur la valeur desquels il devrait avoir perdu toute illusion. Il écrit après le *Baiser* à son élève Charlotte Valentin : « J'étais si étourdi d'émotion que je savais à peine ce que je faisais... Hélas ! j'étais le seul dans la salle comble qui de toute cette musique, et encore ma propre musique, n'ait pas entendu une note. » Il disait en même temps à Marie Petzoldova-Sittova, la chanteuse qu'il estimait et qui avait tenu le rôle de Vendulka, dans une de ces visites qu'il avait accoutumé de faire, les jours qui suivaient la première, aux actrices qui l'avaient interprété : « Je donnerais dix ans de ma vie pour pouvoir entendre le premier acte du *Baiser*. D'après les mouvements du bâton de mesure de Cech et d'après votre jeu et

celui de M. Vavra (rôle de Lukas), je me rendais compte que l'opéra était exécuté à la perfection. »

Le 9 janvier 1879 il en est à la composition de *Blanik*. Il en parle avec bonne humeur dans sa lettre à Ot. Hostinsky, puis tout à coup : « D'ailleurs je suis sourd comme une souche et souvent triste, mélancolique, dégoûté. Cette surdité dure tout de même bien longtemps, et j'ai besoin de toutes mes forces pour rendre mon sort supportable... »

C'est encore le calme ; mais l'agitation et bientôt la surexcitation vont s'emparer de lui au moment où il se rendra compte, sans vouloir en convenir, que ses facultés déclinent et que son esprit n'est plus apte à suivre l'enchaînement du travail musical. Assez lucide pour comprendre à quel point ce travail est forcément haché, entrecoupé, mis en charpie ; pas assez pour réaliser pleinement la beauté qui s'agitait en lui ; trop obstiné pour prendre courageusement le parti de s'arrêter là, le malheureux s'est mis à la composition, qui va lui être un supplice, du *Mur du diable*. Et il tiendra d'autant plus désespérément au succès de ces dernières œuvres non pas séniles mais inutilement héroïques, que justement elles auront été enfantées dans des difficultés, malgré des cruautés du sort sans

pareilles, et aussi parce que la gloire du jeune Dvorak monte à l'horizon. Bientôt il verra le moment où, sans ressources pour ses vieux jours, il devra vivre à l'état de ruine mendiante, et son imagination lui exagérera les pires aspects de cette déchéance.

Mais, dira-t-on, il n'avait donc pas la trempe d'âme de Beethoven? Ou il était donc bien moins musicien que lui, pour que ses facultés musicales n'aient pas résisté à la surdité? Prévenons dès maintenant l'objection. La surdité de Beethoven était un accident de l'ouïe, sans rapports avec le cerveau, et qui jamais n'altéra aucune de ses facultés. La surdité de Smetana au contraire provient de la surexcitation cérébrale : les médecins peuvent discuter si oui ou non elle provenait du cerveau, tous sont d'accord qu'elle le dut bientôt ébranler... Du reste il est certain que Smetana fut un parfait échantillon de neurasthénique, mot qui n'était pas encore inventé de son temps. Beethoven était autrement constitué pour la résistance au malheur. La surdité de Smetana est une étape de sa surexcitation et de son irritabilité vers la folie... Il a sur lui l'hérédité de deux siècles d'oppression de son pays. On ne dit pas si son père le brasseur aimait boire; mais c'est fort probable. Nous verrons qu'à lui-même, à un moment donné, on interdit l'alcool.

En attendant, pendant la composition du *Mur du Diable*, sa détresse morale perce à tout instant dans ses lettres...

8. — *LE MUR DU DIABLE* (*CERTOVA STENA*)

1878-1882.

C'est un opéra comique romantique en trois actes, sur un livret d'Eliska Krasnohorska encore, livret invraisemblable cette fois pour ne pas dire plus, et cependant toujours plein d'excellentes idées et de choses charmantes... Seulement on passe à côté ou on n'en tire rien. Et Smetana sent sa pauvre cervelle lui échapper : plus il s'acharne à broder sa musique, plus les fils se cassent... Comme travail, c'est de la toile tissée menu ; comme invention mélodique, c'est de la charpie... Mais il est prodigieux qu'un homme dans son état d'esprit ait encore pu cela...

Le premier acte est achevé toujours à Jakbenice le 12 mars 1881 ; le deuxième le 15 septembre de la même année et on lit sur la partition « en dépit de terribles et continuels obstacles » (on devine lesquels) ; le troisième le 17 avril 1882. Une ouverture est écrite les premiers jours du mois de juin, annotée ainsi : « Cette introduction est née contre ma volonté, du conseil de mon ami Srb. » Première exécution, le 29 octobre 1882,

sous la direction d'Ad. Cech au Nouveau théâtre tchèque[1].

Après la première Smetana écrit dans son catalogue de ses propres œuvres :

L'opéra a été mis en scène avec beaucoup de négligence au théâtre derrière l'ancienne Porte, le dimanche 25 octobre. Le froid a forcé le directeur, malgré ma demande, à abandonner mon opéra à ce petit théâtre, après quelques répétitions forcées. De mauvais décors, de vieux costumes, l'insuffisance des répétitions m'ont irrité de telle sorte qu'on me calme à grand'peine. La musique a plu.

Et dans sa lettre du 11 novembre 1882 à Srb :

On me reproche de n'avoir pas retiré mon opéra immédiatement après cette première représentation où l'on a infligé au public une si honteuse mise en scène. On déblatère partout à la ronde contre la direction du théâtre, de ce que je me sois laissé imposer une mise en scène à ce point différente de celle de *Dmitri*[2]. Ce n'est pas à cause de moi qu'ils se sont tant dépêchés avec leurs répétitions, mais à cause de leur caisse...

Le *Mur du diable* procède d'une légende à laquelle a donné lieu un entassement de rochers dans le lit où bouillonne la Vltava, à sa sortie des défilés de la Sumava. Voici ce qu'a tiré de cette légende Mme Krasnohorska.

Premier acte. — Le seigneur Vok Vitkovic, fon-

1. Le *Mur du Diable* fut donné au Nouveau Théâtre tchèque 5 fois. Il fit son apparition au Théâtre National le 12 mai 1890. Les préventions contre cette œuvre ne sont tombées qu'à la reprise de 1904.

2. Opéra de Dvorak.

dateur de la puissante maison de Rosenberg, malgré toute sa gloire et sa puissance est malheureux en amour. Une belle jeune fille qu'il avait aimée autrefois et qui lui avait préféré le comte de Schauemburg est cause qu'il a juré de ne plus aimer femme de sa vie. Aussi quand bien même l'avenir de sa race est en jeu, si on le pousse au mariage, il sait toujours s'arranger pour esquiver le pas décisif. Le chevalier Jarek, son serviteur dévoué, apporte justement la nouvelle à Michalek, qui gouverne pour son maître le château de Rosenberg, qu'une veuve, Mandalena, vient encore de refuser la main du Seigneur! Mais c'est à l'instigation du pieux ermite Benès. Tristesse des deux serviteurs à la pensée qu'une aussi illustre lignée va s'éteindre. Jarek pousse le loyalisme si loin, qu'il va jusqu'à prononcer lui-même le vœu de ne pas épouser sa bien-aimée, Katuska, fille de Michalek, avant que son seigneur Vok ne se marie. Or un diable malin nommé Rarach qui ròde dans le pays, entend ce serment étrange avec des éclats de rire. Ici une idée qui aurait pu produire de continuels et divertissants effets comiques. Le diable Rarach s'est avisé de prendre la forme, la ressemblance et le froc justement de l'ermite Benès, dont il ne se distingue que par les griffes de ses mains dissimulées dans ses manches. En sorte qu'à

différentes reprises nous verrons deux Benès sur la scène, celui-ci perdant la tête en présence de son sosie et pataugeant dans l'embrouillamini des intrigues... Comptons sur Mme Krasnohorska pour les démêler! Benès a grand intérêt, lui, à ce que le seigneur Vok ne se marie pas, puisque le haut seigneur a fondé en souvenir de sa bien-aimée le couvent de Vyssi Brod, dont il rêve de devenir abbé, et qui héritera des biens de Vok. Seulement le Malin s'est mis en tête de déjouer les calculs de Benès. Désormais tout dépendra du caprice de Rarach qui brouillera les jeux, et quand l'imbroglio sera indéchiffrable, Mme Krasnoharska, non, Rarach s'en tirera au petit bonheur. Voici Vok arrivé à Rosenberg où ses fidèles, humiliés du nouveau refus de la veuve Mandalena, le supplient de se choisir à tout prix une femme. Rarach, pris pour Benès, souffle au seigneur que Michalek a une jolie fille et Vok de demander à Katuska si elle a déjà disposé de son cœur. Michalek ébloui et le malicieux Rarach raisonnent vainement la jeune fille; elle ne renonce pas à Jarek. Qu'à cela ne tienne... Ce Vok instable, qui doit être par sa maladresse ancêtre du staroste Olbram des *Brandebourgeois*, veut immédiatement marier les deux amoureux. Mais le serment de Jarek s'y oppose! Rien avant que son maître lui-même ne connaisse l'amour dans le mariage.

Vok ému de ce dévouement promet de se marier... (Sans doute pour que la superstition des deux couples parallèles ne fasse pas plus défaut à ce nouvel opéra qu'aux précédents). Arrive un messager : la bien-aimée de jadis, la comtesse Schauemburg est morte — nous croyions que c'était fait depuis longtemps puisqu'on a fondé un couvent en son honneur — après quelque temps de veuvage. Elle confie sa fille au seigneur qui l'a tant aimée et qu'elle a dédaigné. Vok s'exalte au souvenir de son ancien, de son unique amour et envoie Zavis, un tout jeune oncle (Pourquoi oncle? Une bizarrerie de plus de ce singulier libretto!) recueillir l'orpheline Hedvika. Le rideau s'abaisse sur l'espérance de chacun que cette Hedvika sera pour Vok ce que n'a pas voulu être sa mère.

Deuxième acte. — Jarek, à qui sa continence et son amour pèsent, s'est arrêté exténué dans une cabane de berger... Le berger, c'est Rarach qui veut inciter le chevaleresque jeune homme à la rupture de son ban. Il lui envoie un rêve voluptueux, puis le ramène par sa magie en pleine grande salle du château qu'il vient de quitter, où il retrouve sa Katuska. Rarach, sous la forme de Benès, veut à son tour les marier... Mais Jarek résiste et, à l'arrivée de Vok, le moine perfide croit devoir disparaître. Zavis est de retour, et Hedvika apparaît en superbe équipage.

Vok la comble d'honneur et de présents, et bien entendu s'enflamme pour elle du même amour que pour sa mère. Et le voici subitement en présence de deux Benès, le second paraissant ou s'éclipsant avec un tel à propos que Vok n'en voit jamais qu'un et reçoit de tous deux, chose étrange, les conseils les plus identiques, à savoir de respecter les dernières volontés de la comtesse et de délivrer Jarek du poids de son vœu en épousant non pas une femme, mais l'Eglise, c'est-à-dire en endossant le froc! Rarach n'y a d'autre intérêt que de torturer le cœur de Vok amoureux... Ce benêt de Vok promet l'abbaye au prétendu Benès et va convoquer ses amis et le peuple pour leur communiquer sa décision de se faire moine à Vyssi-Brod. Jarek et Zavis l'en dissuadent fortement : la patrie a besoin de ses services. Un regard de Hedvika met toutes les résolutions en déroute... Non, il ne se fera pas moine : il ira simplement se retirer au couvent; mais il épousera la jeune fille qui par amour viendra l'y chercher.

Troisième acte. — L'inconcevable libretto nous conduit au bord du torrent, dans la forêt et les défilés, non loin du couvent, avec Hedvika que Jarek et Katuska ont amenée là sans qu'elle sache pourquoi! C'est pour que Vok n'ayant pas le courage de lui avouer son amour, lui dise un pater-

nel adieu avant de s'enfermer à Vyssi-Brod. Zavis et Jarek, qui les regardent attentivement, sont convaincus par le chagrin de Hedvika de son amour pour Vok. Et Zavis décide d'amener Hedvika, même contre son gré, au couvent, pour que Vok l'y retrouve. Sur ces entrefaites, Michalek rencontre Benès que tenaille le souci. Il a peur que cet autre moine, qui lui ressemble tant, ne lui souffle l'investiture de l'abbaye... Et d'autre part il a mauvaise conscience : c'est sans doute pour cela que l'autre moine a si souvent l'avantage sur lui ces derniers temps... Il s'avise de cette idée saugrenue « n'ayant personne d'autre auprès de qui le faire » — notez que le couvent est à deux pas — de confesser ses péchés au laïque Michalek (Comment une telle idée a-t-elle pu germer dans un cerveau de femme ! Le fait que Smetana l'ait agréée prouve combien peu il était au courant des choses religieuses, sinon de quel état de décomposition approchait déjà son intelligence). Or le péché dont Benès a la si misérable attrition intéressée, c'est d'avoir empêché Vok de se marier pour que le couvent dont il serait abbé hérite de ses biens ! Voilà un péché dont certainement aucun religieux de ce temps-là ne se serait avisé ! N'importe, après cette belle confession sans absolution et « après avoir purifié son âme dans la bonne intention

de fiancer le seigneur Vok avec la jeune fille aimée » que Michalek parle aussi d'amener au couvent, Benès se sent rassuré contre les embûches de Rarach. Or le bon Michalek s'en va avec l'intention d'amener au couvent non pas Hedvika, mais sa fille à lui, Katuska, tant il s'est habitué à l'idée d'avoir son seigneur pour gendre. Il forcera même la volonté de Katuska s'il le faut. Bien d'autres jeunes filles du reste ont rêvé le bonheur d'aller délivrer le seigneur par amour... pour ses terres ; mais poursuivies par leurs galants elles sont amenées à résipiscence. Quant à Benès, il fait immédiatement usage du pouvoir récupéré grâce à son esprit de pénitence... Ce berger qui passe là-bas près du pont, n'est-ce point Rarach ? Il le met en fuite d'un signe de croix et les moutons s'évanouissent comme de mauvais esprits. Rarach furieux d'avoir été joué (?) les rassemble et leur ordonne de barrer le lit de la Vltava par un mur énorme, de façon à submerger le couvent sous les eaux montantes. Hedvika, que poursuit toujours Zavis, revient dans ces parages assez tôt pour se rendre compte du danger que court l'abbaye et spontanément accomplir ce qu'avait le tort de vouloir obtenir par force, et sans même le lui avoir dit, Zavis... Elle se jette à travers le barrage diabolique dans la direction de Vissy Brod pour avertir et sau-

ver Vok. Katuska en fait autant pour Jarek, poursuivie par son père Michalek... Vok a entendu de loin la voix de ses sauveurs par-dessus le bruit de l'inondation. Il vole à leur rencontre, suivi de Benès, qui a profité du danger encouru par l'abbaye — lui aussi est de la famille d'Olbram — pour s'en faire reconnaître abbé. Le saint homme n'a qu'un grand signe de croix à tracer pour que les éléments rentrent dans l'ordre, que Rarach et ses ouvriers disparaissent à tout jamais, que le mur du diable s'écroule et que la Vltava soit domptée. Vok a eu la preuve d'amour désirée de Hedvika ; rien n'empêchera plus Jarek d'épouser Katuska.

Inutile de chercher aucune raison à toutes ces invraisemblances. L'auteur n'a pas d'autre excuse que le romantisme attardé qui n'a pas encore tout à fait achevé de sévir à Prague. Ne nous occupons que de Smetana. Le malheureux a tout couvert cet indigent mannequin du drap écaillé d'or et d'argent de ses derniers rêves et de ses tenaces et pitoyables volontés dernières. On peut être sévère pour cette pièce absolument folle ; on n'a pas à l'être pour cette musique morcelée et chatoyante, presque ornementale, et qui compense l'impossibilité où l'auteur se trouve déjà de développer largement et à grands flots ses idées, par un sertissage menu et serré plein de

détails exquis. Il a encore pu ce miracle suprême de rendre supportable l'audition d'une œuvre qui est en propres termes une gageure au bon sens. Chose étrange, il n'y a de sensé là dedans que l'ouvrage de ce sourd surexcité et déjà marqué pour la folie !

Naturellement le malade a une sorte d'amour sénile pour ce lamentable monstre, objet de tant de tourments et maintenant de complaisances. Ses lettres de cette époque sont pleines du *Mur du diable*. Il écrit à Srb le 20 avril 1882 :

« C'est le finale qui m'a donné le plus de travail. De l'effet musical de cet opéra je ne redoute rien ; il est d'un style tout particulier parfaitement conforme au contenu du livret. Plus je revois et corrige, plus je me convainc que c'est de la bonne musique qui ne pouvait être autrement composée. Les chants de presque chaque rôle sont en général fort expressifs et quelques-uns ravissants ; l'orchestration est si variée et bariolée que je m'admire de ma patience au travail. Ainsi vous voyez combien je me vante de mon opéra, mais c'est uniquement avec vous qui êtes un ami sincère et un adorateur intelligent de la musique, et jamais avec nos petits bourgeois encroûtés.

Quatre jours plus tard c'est à Ad. Cech qu'il se confie :

Quoique la musique ne soit pas aisée surtout dans l'intonation et dans l'harmonie, les agréables cantilènes mélodiques y pullulent ; presque aucune partie n'est ingrate. Je ne parle ici naturellement que de la musique et elle m'a procuré à moi-même un tel plaisir que je me permets de vous l'écrire afin que de tout cela vous puissiez tirer quelques assurances à l'égard de Messieurs les chanteurs d'opéra. »

Le 4 juillet il écrit de nouveau à Cech, dans une lettre pleine d'indications sur la manière de remplir les rôles, ces lignes difficilement traduisibles :

Ad vocem : le style de la musique est en un mot smetanien, c'est-à-dire impliquant une liaison des mélodies de plus en plus simples avec une harmonie toujours consciencieusement élue, avec un parti pris de construction mûrement réfléchi, le tout bien cohésif dans l'unité de l'opéra entier tel que dans une grande symphonie ; mais ici — ce qui est l'essentiel — adhérent au texte. Ce style a déjà fait ses preuves dans mes opéras-comiques et même ça et là dans les autres ; mais il ne vaudra que tant que ces opéras resteront toujours tchèques. A un grand drame, ce style ne suffit plus, car il est homogène et indissolublement adéquat à des livrets qui, ou bien ne renferment aucune matière tragique, ou bien montrent trop les vicissitudes de la vie ordinaire. Mais dans l'opéra tragique à personnages plus ou moins idéals, la musique doit être cohérente et impeccable, et aussi dans des régions aussi élevées que possible. Dans *Libuse* il y a une tentative de ce genre qui est un début. A présent c'est d'un livret tragique convenable que j'aimerais le mieux m'occuper, car j'aimerais mettre au monde de la vie publique ce qui vit en moi selon ce mode-là. Notez bien que si je parle de tragique, vous ne devez pas vous représenter des héros d'une époque de fracs et de tuyaux de poële...

Enfin à l'éditeur Fr. Urbanek il écrit le 10 août 1882 :

La musique de cet opéra est absolument neuve et particulière et les mélodies d'une expression dramatique y fourmillent.

Les trois seules représentations du *Mur du diable* auxquelles j'ai assisté, m'ont toujours

produit un malaise inexplicable. Le texte est si absurde qu'on a l'impression qu'il est, lui, l'œuvre d'un fou... La musique sait être charmante, mais elle a le souffle court, une manière de fixité étrange et des tics nerveux de physionomie qui font que, sans se rendre compte exactement de ses impressions, on ne s'y plait pas plus qu'en la société d'ataxiques ou de choréiques. En sorte que jamais je n'y arrive à la plénitude de la jouissance musicale.

L'insuccès de l'œuvre achèvera de porter l'irritabilité et la surexcitation du pauvre Smetana à l'extrême. Il ne se remettra pas de ce dernier coup.

VI

MA PATRIE (MA VLAST) (1874-1879 *passim*)

Nous avons tenu à ne faire qu'un bloc de la série des huit opéras. Composés et donnés coup sur coup, ils montrent par leur variété et leur contraste les fluctuations de la pensée de Smetana, son besoin de recherche et son plan nettement arrêté de donner à la nation des modèles dans tous les genres et sa volonté d'y exceller. N'oublions pas cette tâche patriotique qu'il s'est imposée, ni les moyens restreints, l'orchestre rudimentaire et la troupe anarchique de chanteurs dont il dispose ; n'oublions pas au début l'inimitié, les chicanes et les embûches jusqu'à l'intérieur du théâtre d'un chef d'orchestre comme Mayr ; plus tard les dissensions et les dissentiments dans la Société du Théâtre et surtout les criantes injustices de la critique, de la presse et du public. Toute une meute s'acharne sur lui comme sur une bête tra-

quée. Piqueur Pivoda ! Hostinsky très jeune n'a pas encore l'autorité suffisante pour s'acquitter de la mission qu'il achève seulement aujourd'hui de mener à bien. Nous n'avons pu qu'indiquer ces regrettables querelles qui ont tenu continuellement les pauvres nerfs de Smetana en alerte et son imagination surchauffée dans un état de surexcitation extrême. De telle sorte que tout d'abord la surdité qui l'abstrait du monde extérieur paraîtra presque un bienfait... D'abord ! Ensuite il veut passer outre et rentrer piétiner dans les nids de serpents. Que ne fait-il de la symphonie ? C'est « quelque chose d'allemand ». Alors, du poème symphonique ? Oui. Mais bientôt il rassemble mal ses idées et les suivra encore moins.

Cependant à côté de son théâtre discuté, vilipendé et qui est son tourment — et toujours la torture de savoir qu'on lui opposera quoiqu'il fasse cette maudite *Fiancée Vendue* — il essaie bien de se créer quelques oasis de recueillement dans certaines œuvres, qui ont toute la beauté à laquelle une si pitoyable situation peut permettre à un musicien d'atteindre. C'est tout d'abord le cycle des poèmes symphoniques intitulés *Ma vlast* (*Ma patrie*) et dédié à la ville de Prague.

Le premier, composé à Prague, est achevé le

18 novembre 1874, vingt-huit jours après qu'il est devenu complètement sourd. Au bas de la partition on lit « Dans l'état d'infirmité auriculaire ». C'est *Vysehrad* exécuté le 14 janvier 1875 par Lud. Slansky à la Philharmonie de Prague et qui depuis a fourni une si belle carrière à Vienne, Berlin, Munich et dans toute l'Allemagne sous le patronage de Richter, Bülow, Mottl, Weingartner et Schneevoigt. Le sujet? Après beaucoup de tâtonnements où le compositeur eut bien de la peine à faire établir un texte serrant de près ses intentions, on arrive à ceci :

A la vue du glorieux rocher de Vysehrad, le poète est transporté dans le passé aux sons de la harpe de Lumir. Devant ses yeux s'élève Vysehrad dans sa splendeur d'autrefois, avec sa couronne de tours dorées, et orgueilleux du séjour des princes et des rois Prémyslides.

Dans les cours du château se rue aux tournois magnifiques la chevalerie vaillante sous les claires sonneries des cymbales et des trompettes; ici se rassemble bruyamment pour les combats victorieux l'armée aux armures miroitant à l'ardeur du soleil; Vysehrad frémit d'hymnes de louanges et de la joie chevaleresque victorieuse.

Après l'évanouissement de cette gloire regrettée, le poète voit maintenant la ruine. Le malheur s'est déchaîné : après des luttes féroces, l'incendie a dévoré les tours et ruiné les orgueilleuses salles des chevaliers et des princes. Après les chants de magnificence et de victoire, Vysehrad est ébranlé par la sauvagerie des cris de guerre.

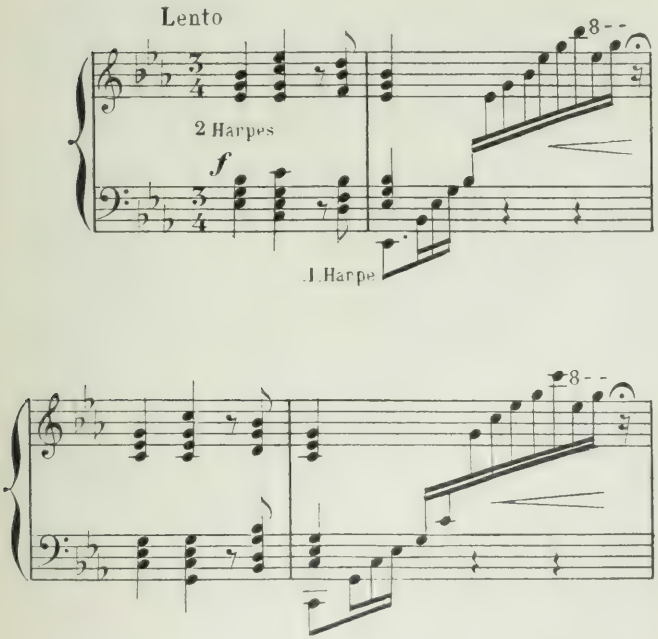
Les orages épouvantables se sont tus, Vysehrad est un désert qui se souvient, muet de sa gloire évanouie; mais de ses ruines monte tristement l'écho plaintif du chant de Lumir depuis si longtemps éteint.

On n'a pas besoin de savoir une ligne de ce texte, tant l'évocation est précise, la musique parlante. C'est une incomparable tapisserie de haute-lisse à l'or éteint et aux tons fanés. Nous n'aurons pas la place d'analyser musicalement ces six poèmes. Du moins voulons-nous, traduisant la minutieuse analyse du Dr Robert Hirschfeld, au programme de la première exécution à Vienne, retenir *Vysehrad* à la fois comme échantillon, et comme le plus typique de la Bohème et de l'émotion de Smetana à méditer sur la gloire et les malheurs de sa patrie. *Vysehrad*, postérieur à *Libuse*, qui nous a montré Vysehrad dans sa splendeur primitive, est en étroite intimité par la couleur héraldique de l'orchestre avec *Dalibor*. Mais l'éclat de *Dalibor* est plus franc, plus net. Ici le coloris est exquis : tout scintille dans une brume d'or lointaine ; le présent mélancolique s'interpose sans cesse entre le passé et l'orchestre évocateur qui se croit Lumir revenu, le vieil Orphée tchèque, et qui est en même temps Smetana, image de son peuple accablé d'outrages et lui-même bouc émissaire des péchés de ce peuple qui se venge sur lui d'en être tant aimé. Il ne s'agit du reste plus d'action, mais d'une sorte de vision méditée d'une indicible mélancolie.

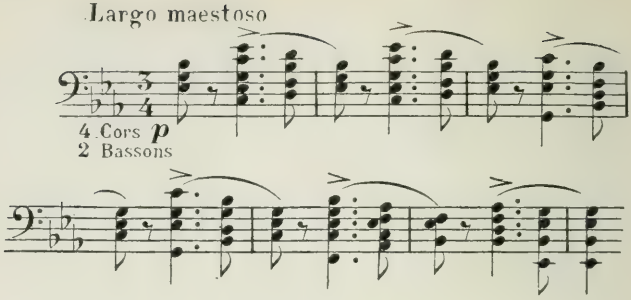
« Voici la composition de l'orchestre : quatuor

avec violoncelles divisés, deux harpes, piccolo, flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, quatre cors, deux trompettes, deux trombones, tuba, timbales, triangles, cymbales.

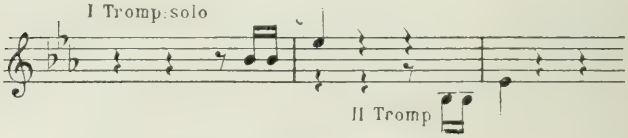
« *Lento* les deux harpes vibrent du bref motif principal, *mi* bémol majeur, en une mesure brisée, puis *ut* mineur, interrompu chaque fois par la cadence de la première harpe :



« La cadence s'arrête sur l'accord de septième de dominante et conduit au *largo maestoso* 3/4 :



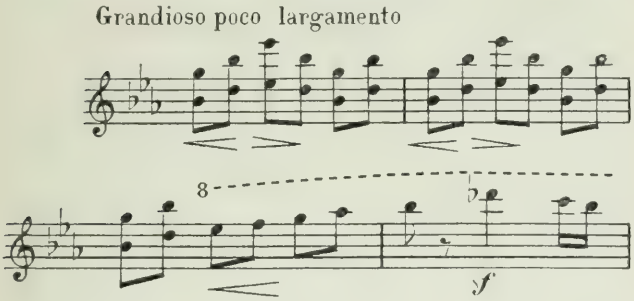
« Le thème principal n'est composé que de ce motif d'une mesure. En noires pareilles, des accords de harpes saturent d'atmosphère rhapsodique les sonorités des cors et bassons. Puis les bois plus clairs reprennent le thème. Les trompettes s'y mêlent doucement :



« Ces lointains hululements de trompettes se multiplient et sont *avalés* par une nouvelle cadence de harpe. Déjà une importante figure des bois se fait valoir :

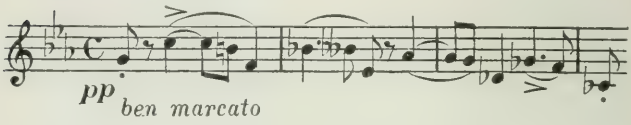
qui unie aux appels de trompettes repoussent le thème une quinte plus haut aux cordes, dont bientôt les traits ascendants mettent les éclats des cuivres en conflagration avec le reste de l'orchestre, autour du motif principal qui reparaît, cette fois à la tonique, *fortissimo*, superbement cuirassé d'un coup de cymbales et de vibrations du triangle.

« Préparé par la figure citée à l'instant, le thème s'étale maintenant et s'épand sur tout l'orchestre.

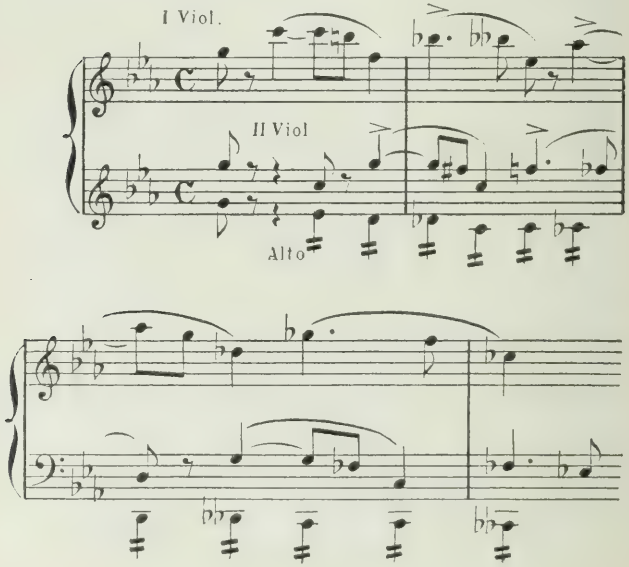


« La plus forte gradation est suivie d'une chute du motif principal aux bois, auxquels les cuivres opposent *piano* la même figure citée l'avant dernière (*a*) ; là dessus timbales et faibles accords *pizzicato* des cordes... Le motif principal prend le large et *pianissimo* à travers les harmonies des bois ; la figure des cors et trompettes avec timbales et harpes s'éteint aussi lointaine et mourante que possible, triple *piano*.

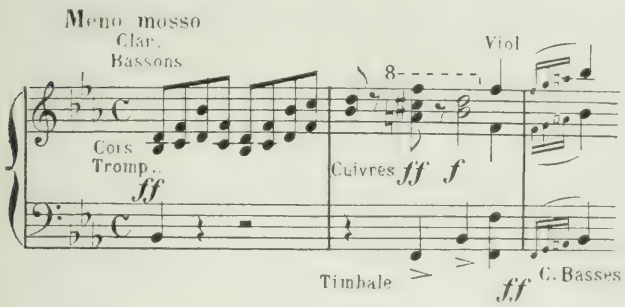
« Une sorte de développement commence, avec le motif principal, cette fois modifié en traits à l'unisson et vivement rythmés des cordes, *allegro vivo ma non agitato* 4/4 :



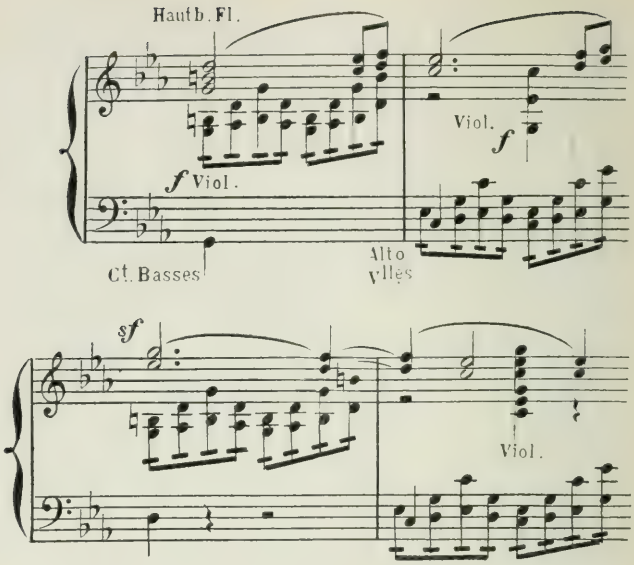
« Bientôt s'en extrait et se développe aux premiers et seconds violons un canon batailleur à la quarte inférieure, soutenu par un contrepoint des altos :



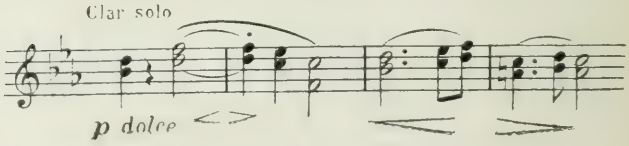
« Puis l'alto reprend le chant du second violon, et le violoncelle le canon à la quarte inférieure. Autres combinaisons de ce jeu contrapuntique avec le motif. Un trait chromatique des cordes à deux voix ramène le motif principal *fortissimo* dans la tonalité fondamentale ; la deuxième mesure s'y refuse d'une façon singulière tandis que les basses au contraire le contrecarrent vigoureusement rythmées... Sur un coup de cymbales et de triangle en manière de cloche se précipite la figure connue (*a*) ; tous les cuivres clament, tendant au motif principal tandis que toutes les cordes s'exaspèrent :



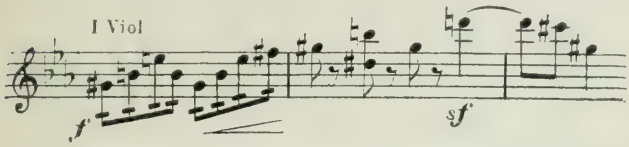
« Cela se répète et nous arrivons sur les vagues continuelles du motif figuré (en *a*) de *si* bémol à *ré* majeur, et alors seulement ici apparaît allant de *ré* majeur, par *sol*, à *ut* mineur, le deuxième thème, aux flûtes, hautbois et cors, *piu allegro* (*a 2 batt.*) *e poco agitato*.



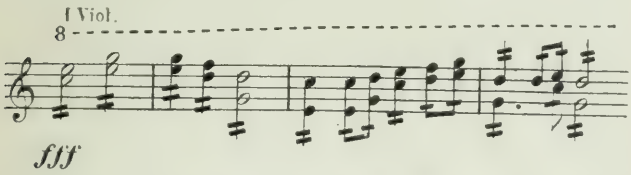
« Aux cordes, les figures alternent avec les accords ; la harpe marque de ses harmonies le commencement de la mesure... Ce thème chantant passe de *ut* mineur à *ré* bémol qui se transforme en *ut* dièze ; puis de *la* et *ré* mineur à l'accord de quarte et sixte de *si* bémol. Les clarinettes solo, unissent *dolce* les deux thèmes, mettant en évidence le principal :



« Du deuxième thème se forme, sur des coups de cymbales, une séquence ascendante à quatre paliers, jusqu'à ce que, sur de puissants accords de trombone, le motif principal revenu sous une nouvelle forme, *forte* en *mi*, se rue au combat :

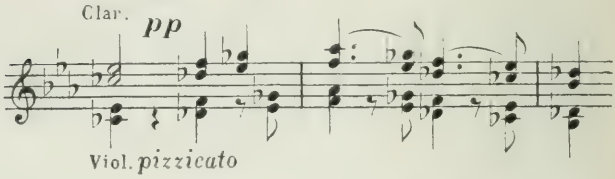


« Une puissante gradation, un trait à l'unisson dérivé du motif principal et un élan des cordes mène vers *ut* majeur à un triple *forte* de l'orchestre entier, auquel s'adjoint le tuba ; *piu mosso* (*a 2 batt*) :



« Ici le motif principal darde en clarté de chant populaire slave. L'harmonie est établie de biais sur les quintes de l'accord comme pédale... Les basses montent majestueusement en suite chromatique de *si* jusqu'au contre-*mi*, tandis que le motif principal se fait jour à travers les autres instruments. Par dessus le trémolo des cordes résonne le chant populaire aux clarinettes et bassons : *molto diminuendo*, une feinte mène par

l'accord de seconde de *la* à *si* bémol que l'alto tient comme une pédale. Sur ce, *piu lento*, l'air populaire *expressivo dolente*, en *mi* bémol mineur à la clarinette, puis majeur aux autres bois ; les cors le donnent en écho. L'alto monte en trémolo de *si* bémol à *ut* bémol et, soutenues par les pizzicati des cordes, les clarinettes élèvent mollement *allargando* :



« Le son expire triple *piano*. *Mi* bémol mineur se mue majeur et une sorte de contraction en arrière ramène le premier motif principal, *lento ma non troppo* 3/4. Il se hausse sur les cymbales jusqu'à un quadruple *forte* tout comme au début, et de nouveau ses harmonies s'éteignent doucement sur *ut* bémol. Pause générale, et subit retour au ton principal avec une phrase finale très expressive. Les basses, descendues au contre-*mi* bémol tiennent ce son jusqu'à la fin, les autres cordes réalisent l'harmonie, avec les cors et clarinettes. Les timbales ébauchent un léger solo ; des arpèges de harpe entrecoupent la plainte. Encore un petit soupir du thème principal s'égare aux cordes à l'unisson ; un roulement de timbales

monte jusqu'au *fortissimo* et le poème symphonique expire sur un souffle léger, tremblant. »

L'impression d'anéantissement dans une mélancolie infinie en face d'horizons vides d'où tout mirage de gloire médiévale slave a disparu est complète.

Les curieux de ces sortes de parallèles pourront rapprocher ce poème du récent *Taormina* de M. Ernest Böhe, dont l'étoffe antique et sicilienne mise en œuvre par un musicien de culture allemande, est fort analogue

Vltava. — C'est la rivière que les Allemands nous ont habitués à appeler Moldau. (*Multava* latin. Mais l'U s'écrivant V, MVLTAVA, on voit que c'est le même mot. Faisons donc le petit effort de nous astreindre à dire Vltava pour l'amour de la justice, des Tchèques et de Smetana.)

Voici trait pour trait le petit cours de géographie qu'illustre en tableaux d'une poésie charmante, ce beau poème limpide et sans cesse grossissant avec le cours de la rivière. Il y a plusieurs rédactions, mais le fond reste identique :

Deux petites sources jaillissent à l'ombre de la forestière Sumava, l'une chaude et agile, l'autre froide et endormie. Elles s'unissent : leurs prestes vaguelettes clapotent entre les cailloux et vibrent au soleil. Dans sa course hâtive, le torrent devient une petite rivière, la Vltava, qui se met en

route à travers le pays tchèque et bruit, toujours plus ample. Elle traverse les noires forêts où retentissent les sonneries d'une chasse; elle traverse les fraîches prairies où le peuple chante et danse aux noces campagnardes. Au clair de lune les fées des eaux, les *russalki* y rondent et s'y ébattent sur le flot argenté, dans lequel plus loin se mirent les châteaux revêches, contemporains de la vieille gloire et des vertus guerrières. Dans les défilés de Saint-Jean, elle écume en cascades, se faufile à travers les rochers, et fend ses vagues contre les blocs épars. Puis s'étalant dans son lit élargi, elle roule majestueusement vers Prague où l'accueille Vysehrad antique et solennel. Ici en pleine force et gloire, la Vltava se perd aux yeux du poète dans les lointains infinis...

On comprend ce qu'un tel thème peut fournir à un Smetana... Hélas! Il faut passer !

Commencée le 20 novembre 1874, achevée le 8 décembre, exécutée le 4 avril 1875 à Zofin, cette immortelle composition, plus longue de seize pages que *Vysehrad*, et si chère à tout cœur tchèque, s'achève d'une façon grandiose en retrouvant les harmonies de Vysehrad et l'atmosphère dorée à la fois prophétique et légendaire de *Dalibor* et de *Libuse*... Qu'on essaie donc une fois de donner tout ce cycle en France!

Sarka, encore écrit à Prague, est achevé le 20 février 1875, et exécuté pour la première fois à Zofin le 17 mai 1877. Il s'agit de l'orgueilleuse amazone préhistorique tchèque, célèbre par sa haine des hommes et qui les attira dans un piège sanglant en simulant l'amour pour leur chef Ctirad, qui l'avait trouvée liée à un arbre.

soi-disant par une vengence de l'armée des femmes. Voici un fragment d'une importante lettre du 19 février 1877 de Smetana à Ad. Cech, qui nous dira le reste et nous évite la citation du programme.

Très honoré Monsieur le Chef d'orchestre,

Je recommande aussi ce quatrième [1] poème symphonique à vos soins et à votre bonne grâce... L'idée de cette composition symphonique est en un mot le conte concernant la jeune héroïne Sarka elle-même, rappelé par la vue de la contrée qui porte son nom.

Dès lors je ne peins pas cette contrée sauvage, mais y étant je raconte l'histoire de Sarka. Dès le début c'est la colère de Sarka contre la race des hommes, son chagrin et sa rage de l'amour trahi et son serment de vengeance. Ici s'approche Ctirad avec ses troupes (dans la composition la marche en *la* mineur). Il aperçoit Sarka lamentable, attachée à un arbre, s'étonne de sa beauté, s'en éprend. Elle le circonvient et enivre les mercenaires (mesure 3/4. *Ré* majeur). Gaieté de tous jusqu'à l'assoupissement. Retentit le signal du cor que Sarka donne aux femmes (cor bas en *ut*) — Echo — Les femmes assaillent le camp ivre. Leur triomphe. Massacre général; la vengeance est accomplie. — Il n'y a aucune morale. — D'ailleurs libre à chaque auditeur de divaguer selon sa propre fantaisie et d'ajouter à ces grands traits ce qu'il lui plaît.

La scène du massacre, un hachis musical de frénésie hystérique, n'a encore jamais été surpassée dans la musique tchèque et touche aux plus intenses asiatismes de la musique russe.

1. Il y a erreur, *Sarka* est le troisième. Mais peut-être Smetana entendait-il après quelque autre de la période de Göteborg dont Cech se serait occupé.

L'homme qui a écrit cette page devait être renseigné sur les haines de femmes...

Après cette sombre légende, *Des prairies et des bocages de Bohême* (*Zceskych luhuv a hajuv*), est un poème de la même grâce paysagistique lumineuse que *Vltava*, écrit à Jakbenice, achevé le 18 octobre 1875, exécuté pour la première fois par Ad. Cech à Zofin le 10 décembre 1876.

Déjà le 9 décembre 1874, Smetana écrit au Dr Lud. Prochazka, de la revue *Dalibor*, à Prague :

J'aimerais commencer un troisième poème symphonique, tel que j'y puisse peindre la vie du peuple tchèque au travail et à la danse, ce que les Allemands appellent *Volksweisen* ou *Tanzweisen*. Et je ne sais que faire, ni quel titre conviendrait à cela. Conseillez-moi ?

N'avez-vous pas la description de nos danses nationales par Alfred Waldau ?

Ce troisième poème devait être le quatrième que voici : nous citons un seul de ses divers programmes, identiques du reste quant au fond.

Un jour de soleil en été dans la campagne tchèque. Le fleuve qui la pare, la vibration d'allégresse et l'air vivifiant remplissent l'âme d'émotion enthousiaste. La joie ambiante est pleine de l'expression simple et fraîche du bien-être campagnard.

Fuyant le bruit de la foule, nous entrons dans le bocage baigné d'ombre et de silence. Une brise légère frôle les branches les unes aux autres jusqu'à ce qu'enfin le bocage entier, en long et en large, retentisse d'un bruissement qui s'unit à la vibration de l'atmosphère et au gazouillement des oiseaux.

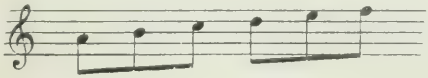
A travers le chant de fête de la nature nous arrive d'une forêt lointaine la plainte rêveuse du cor...

Cette paix majestueuse est rompue par une brise plus forte. Et voici que parviennent à nos oreilles les éclats de la liesse paysanne. Bientôt une joyeuse fête printanière nous environne. La vraie joie de la vie pour le peuple tchèque, c'est la danse et le chant. L'expression de son bonheur se répand à travers les champs fertiles.

Le Dr V. Zeleny qui a publié quelques-unes des causeries qu'il eut à l'aide du tableau noir avec Smetana, prête au maître les indications suivantes :

Dès le commencement, ce veut être une puissante impression d'arrivée à la campagne : de là le début puissant sur des accords de *sol* mineur accentués. Puis en *sol* majeur comme la promenade d'une naïve fille des champs. Au 3/4 :

la splendeur de la nature d'été en plein midi, quand le soleil tombe d'aplomb sur la tête. Dans la forêt, des ombres entières; seulement ici et là un rayon lumineux passe au travers des cimes des arbres. La figure constante :



signifie le gazouillement des oiseaux, qui persiste dans tout le contrepoint suivant quand apparaît par-dessus aux cors le motif en *fa* majeur. Ce fut là une grosse tache contrapuntique, que j'ai accomplie en me jouant, car je me suis tant exercé à de pareilles choses ! *Sol* mineur : c'est la fête de la moisson ou en général une fête paysanne quelconque.

Avec *Tabor* nous entrons, en même temps qu'avec le *Mur du Diable*, dans cette période de desséchement et d'aridité laborieuse où un cerveau malade, incapable d'amples développements, accomplit de prodigieux efforts sur des motifs courts et s'épuise à la construction de monuments en moëllons comme s'ils étaient encore les beaux blocs de pierre de taille de jadis... Façon de parler, car s'il y eut jamais un bloc de granit musical, c'est bien le choral hussite *Kdoz jste Bozi bojovnici*, sur lequel sont basés ce poème et le suivant, *Blanik*, qui forment diptyque. Seulement Smetana dans une lettre au Dr Otakar Hostinsky, du 9 janvier 1879, fait observer que « dans *Tabor* le choral, *Vous qui êtes guerriers de Dieu* domine complet, tandis que Blanik n'en contient que de partiels souvenirs dont le dernier vers : *Avec Lui finalement vous triompherez*, sert de motif au triomphant finale. »

Écrit à Jakbenice en 1878, *Tabor* fut achevé le 13 décembre et exécuté au concert du jubilé de Smetana le 4 janvier 1880 à Zofin sous la direction Ad. Cech. Il n'y a presque pas de programme. On nous dit simplement que le choral en question

Enflammait la vaillance des Taborites qui marchaient à la bataille pour leur foi, et leur donnait confiance en la sainteté de leur cause. Quand il retentissait dans l'acharnement

du plus horrible combat, il remplissait d'épouvante l'âme des ennemis et annonçait que les Taborites ne céderaient rien de la vérité de Dieu, quand même ils devraient mourir pour elle.

Et la ville de Tabor est le témoignage historique palpable de l'efficacité de ce choral qui demeure un symbole de foi et de liberté.

Blanik, achevé à Jakbenice le 9 mars 1879, et exécuté pour la première fois au même concert de Zofin que *Tabor*, illustre avec une robustesse grandiose une légende célèbre en Bohême :

Les héros des fameuses guerres hussites dorment enterrés dans le silence de la montagne de Blanik et y attendent l'heure de reparaître en armes.

Au-dessus d'eux verdit dans la clarté le sommet de la montagne et les bergers y poussent leurs troupeaux qui broutent. Cette calme contrée ne se doute pas de ce que recèlent ses profondeurs.

Mais sur le pays tchèque fondent l'un après l'autre les désastres. Nul secours n'arrive de nulle part. Cependant voici que de leur sommeil s'éveillent les héros de Blanik : ils s'emparent de leurs vieilles armes ; la montagne crève et ils sortent, apportant avec eux le salut.

Avec eux revient le bonheur depuis si longtemps perdu et la gloire du pays tchèque brille d'un nouvel éclat.

Et la série *Ma Patrie*, commencée dans la mélancolie contemplative de *Vysehrad*, après avoir mûri dans les campagnes fleuries, s'arrête sur cette sombre menace. C'est la maturité d'une âme endurcie dans l'épreuve qui se manifeste là, d'une âme qui se ressouvient d'avoir été

au cours des âges celle d'un sectaire. Fini de danser, de rire et même de pleurer : les yeux secs, le poing fermé, le cœur muet, muré dans sa surdité, Smetana regarde vers l'avenir. On lui en a trop fait ; les sources de tendresse vivifiante sont taries. Il envie ceux qui, à bout d'arguments, en arrivaient aux coups. Et l'évocation de ces terribles héros soulage sa misère et cuirasse son angoisse. Le vieux granit tchèque affleure sous le sol raviné par les pluies d'orage.

XIV

RÉCAPITULATION D'UNE VIE EN DEUX QUATUORS
ŒUVRES DIVERSES (1876-1882 *passim*).

Cette pitoyable et précaire existence, énervée et cahotée, exaltée et souffrante, appelait cependant une lamentation de forme artistique directe. Smetana s'y reprit à deux fois dans les quatuors pour deux violons, alto et violoncelle intitulés *De ma vie* (*Z meho zivota*), le premier célèbre même à l'étranger — importé en France par Saint-Saëns —, le second à peu près inconnu hors de Bohême et affligé lui aussi de cette sorte de sécheresse dans le travail, qu'expliquent les difficultés surhumaines qu'avait à vaincre ce pauvre cerveau atteint, pour demeurer maître de lui, et que nous avons signalée dès le *Secret* et *Tabor*.

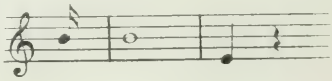
Le premier, en *mi* mineur, op. 116 (Teige)[1] fut

1. On peut recourir à l'excellente transposition à quatre mains par l'auteur, aujourd'hui publiée chez Peters, où ce quatuor ne perd rien de sa touchante beauté originale. C'est en sa concision chantante et sa poignante mélancolie un type parfait de la musique de Smetana.

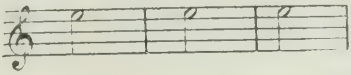
écrit et achevé à Jakbenice le 29 décembre 1876 pendant cette période de recueillement qui suivit immédiatement la surdité dûment, définitivement établie et acceptée avec résignation et dignité. Il a l'émotion du premier acte du *Baiser*. Smetana lui-même, dans une lettre à l'écrivain Jos. Srb, du 12 avril 1878, au moment où la société pragoise de musique de chambre a refusé d'exécuter ce quatuor « à cause de son style défectueux et de ses insurmontables difficultés techniques », va nous en donner l'explication, dont il se passe au reste fort bien, car il est du domaine de la musique pure autant que de celui de la musique à programme.

En ce qui concerne le style de mon quatuor j'en laisse avec plaisir l'appréciation à d'autres et ne me fâche pas du tout s'il ne plaît pas, car il est en dehors de tout style habituel de quatuor. Je n'ai pas eu l'intention d'en écrire un selon la recette et selon les formules usitées, que je connais pour les avoir assez travaillées quand j'apprenais la théorie musicale. Chez moi la forme de la composition se fait d'elle-même selon le sujet. Et c'est ainsi que ce quatuor s'est fait à lui seul la forme qu'il a : j'ai voulu dépeindre par des sons le cours de ma vie.

Premier mouvement. L'amour de l'art de ma jeunesse, une dominante romantique, l'inexprimable désir de quelque chose que je ne pouvais définir ni me représenter nettement, et aussi une sorte d'avertissement de mon futur malheur :



Cette note qui dure longtemps au finale [1]



tire de là son origine : c'est ce fatal sifflement des sons les plus aigus dans mon oreille qui en 1874 m'annonça la surdité. Je me suis permis cette petite amusette telle quelle puisque cela m'a été si fatal.

Le deuxième mouvement, *quasi polka*, ramène les souvenirs de ma gaieté d'autrefois, alors que composant des morceaux de danse, je les prodiguais à la jeunesse, connu moi-même pour un danseur passionné. La phrase du milieu *meno vivo*, *ré* bémol majeur, est celle qui d'après messieurs les exécutants serait parfaitement injouable. On ne peut arriver, parait-il, à la propreté des accords. Je fais observer que, dans cette phrase, je présente mes souvenirs des cercles aristocratiques où j'ai vécu de longues années.

J'ai marqué par de petites annotations une facilité pour les deux violons et l'alto, mais je vous en prie, entre les deux façons, si vous estimez que l'on peut exécuter l'originale sans nuire à la pureté des accords, veuillez alors conserver la première, ce que j'aimerais mieux. Je pense que cette phrase est, bien plus que le prétexte du style orchestral, la cause déterminante du refus de ces messieurs de jouer le quatuor.

Le troisième mouvement, *largo sostenuto* me rappelle la béatitude de mon premier amour pour une jeune fille qui devint plus tard ma fidèle épouse.

Quatrième : la découverte de la façon de traiter la matière nationale en musique ; la joie du résultat de cette entreprise jusqu'à l'interruption par la catastrophe qui me mine, le commencement de la surdité, avec l'aperception du triste avenir, un petit rayon d'espoir en une amélioration, mais au sou-

1. Dans une lettre à Ot. Kopecky, maître de concert à Hambourg, où Smetana insiste sur l'interprétation à donner à ce quatuor, il explique que ce « son terrible et sifflant si haut dans son oreille est écrit *mi* dans le quatuor, quoiqu'il fût en réalité le *la* bémol majeur accord de sixte à l'octave ».

venir de ce que promettaient mes débuts dans la carrière, tout de même un sentiment douloureux.

Voilà à peu près ce qu'a voulu cette composition qui est en quelque sorte une œuvre privée et à cause de cela écrite pour quatre instruments qui, dans un petit cercle intime, doivent causer entre eux de ce qui m'afflige d'une manière si profonde. Rien d'autre.

En 1880, Liszt mandait à Smetana le grand effet produit par ce quatuor chez la baronne de Wegendorff, en présence du grand-duc, de la grande-duchesse douairière et de la princesse Élisabeth, ce qui le consolait un peu des déboires de Prague. En 1882, E. Lemoine transmettait de Paris au malheureux auteur l'approbation de Saint-Saëns et l'impression produite à une exécution chez lui. Il y fut non moins sensible. Chaque marque d'approbation venue de l'étranger était un baume pour sa sensibilité endolorie.

Le second quatuor, en *ré* mineur, fut commencé à Jakbenice en août 1882 et achevé à Prague le 12 mars 1883. On approchait du terme fatal. Les idées fuyaient; l'infortuné ne savait plus les coordonner... On exécuta cette œuvre de douleur le 3 janvier 1884 dans la salle du Convict. Smetana, dans l'index qu'il avait rédigé de ses œuvres, l'annote ainsi : « composé dans l'infirmité de mes nerfs, née de la surdité ». Et le Dr V. Zeleny, dans ses *Causeries de Smetana*

met dans la bouche du maître ce qui suit :

Le nouveau quatuor reprend là où s'arrêtait le premier, après la catastrophe. Il exprime le tourbillon de la musique dans la tête d'un homme qui a perdu l'ouïe. Personne ne se doute comme les idées musicales fuient dans la tête d'un homme sourd. Si je ne les note pas immédiatement, tôt après, ne fût-ce qu'une demi-journée après, je ne sais plus comment elles étaient, et pourtant on me proclamait un phénomène de mémoire.

Et voici à propos de ce quatuor une lettre plus lamentable encore, de Smetana à Srb, datée de Jakbenice 13 juin 1882 :

J'ai achevé le premier mouvement, mais à propos de sa charpente je suis bien embarrassé ; le morceau est fort extraordinaire dans la forme et malaisé à concevoir ; il y règne une sorte de détachement de tout et à ce qu'il me semble les exécutants y trouveront de grosses difficultés. — C'est le résultat de ma malheureuse vie. Je me sens las, assoupi et je crains de perdre peu à peu la vivacité de mes idées musicales ; il me semble que tout ce que je triture en musique maintenant est voilé déjà dans la vue par une sorte de brouillard d'anxiété et de douleur. Je pense que je suis au terme de toute création originale et que sous peu suivra l'indigence des idées et comme résultante, une longue, longue pause — où mon talent se sera tu pour jamais.

Le 24 mai 1883, il y avait eu un ressaut de joie dans une lettre au même :

Le quatuor commence à prendre corps à mon sens, en sorte que je le ferai en tous cas imprimer, car il est bon, plein de moments mélodiques, de sentiments et de nouveauté.

Avant d'aborder le dernier acte de la tragédie, il faut signaler quelques autres œuvres de cette

dernière période, dont la composition se place entre le premier quatuor et le dénouement.

Le *Chant de la mer* est un chœur pour voix d'hommes sur des paroles de Viteslav Halek, écrit et achevé à Jakbenice le 29 janvier 1877. En 1878 Smetana donne trois chœurs à trois voix de femmes, soprani divisés et alto, avec ou sans accompagnement, sur des paroles de Jos. Sladek : *Mon étoile*, le *Coucher du soleil*, les *Hirondelles sont arrivées*. En juin 1879 il commence à publier les fameuses *Danses tchèques*, en émulation avec Dvorak de qui viennent de paraître les premières *Danses slaves*, dont il blâma que l'on ne sache ni leur nationalité, ni leur forme exactes, ni même si cette forme existe. Les siennes sont quatre polkas, un *Furiant*, la *Slepicka* (la *poulette*), l'*Oves* (l'*avoine*), le *Medved* (l'*ours*), la *Cibulicka* (le *petit oignon*), le *Dupak* (la *trépignée*), le *Hulan*, l'*Obkrocak* (l'*enjambante*), la *Sousedska* (la *voisine*), la *Skocna* (la *sauteuse*), à propos de quoi il faudrait rédiger un cours de danse nationale. J'ai déjà insisté sur l'importance de ces danses de Smetana et dit qu'elles sont les corrélatives tchèques des mazurkas et polonaises de Chopin. Il est grand dommage qu'elles ne soient pas connues à l'étranger : le malheur est que, comme les danses slaves de Dvorak, dont on entend d'approximatives exécutions dans les

concerts hors de Bohême, si on les peut apprendre seules, elles auraient besoin qu'un Tchèque en enseignât le rythme et le mouvement, ce qu'aucun pianiste tchèque ne s'est soucié jusqu'ici de divulguer. Trop souvent les exécutants tchèques, lorsqu'ils passent les frontières, abandonnent leur musique tchèque aux douaniers allemands. De même ordre est la *Venkovanka* (*campagnarde*), polka en *sol* majeur pour orchestre, écrite à Jakbenice en novembre 1879, pour le trentième anniversaire de la Société nationale.

Les *Chants du soir* sont des *lieder* délicieux sur des poèmes de Halek. L'*Andante* pour piano (Prague, 20 mars 1880) se vendait au profit du Théâtre national. *Veno* (*la Dot*), chœur pour voix d'hommes sur des paroles de Srb, nous vaut une confidence sur la manière de composer du maître. Il écrit de Jakbenice à l'auteur du texte, le 16 octobre 1880 :

Hier j'ai mis à la lessive (*sic*) votre poème dès le matin. Je l'ai lu longuement à haute voix en arpentant ma chambre, jusqu'à ce que les paroles se changeassent en musique, écrite d'abord au crayon sur le papier, puis apparue au net recopiée. Et ainsi votre chœur a été fait en une journée. Le voilà, il est comme vous l'avez désiré, à la façon d'un hymne pour de grandes masses de chanteurs, simple mais tout de même aussi descriptif.

Et ce dut être l'une des dernières bonnes

journées de Smetana. Aussitôt il récidive et écrit le 1er novembre la *Prière* pour voix d'hommes, toujours sur un texte de Srb. Cette même année encore il dédie au prince Alexandre de Thurn et Taxis *Z domoviny* (*De la patrie*) deux duos pour violon et piano. L'année suivante il donne une romance pour piano à l'album de fête présenté par la *Société artistique* à l'Archiduc héritier Rodolphe et à l'Archiduchesse Stéphanie en souvenir de leurs noces. En 1882 nous avons les deux tout petits chœurs, qui doivent être les *devises* musicales de la société de chant Hlahol. Les deux annotations de Smetana nous renseignent sur leur fin. Sur la première de six mesures : « simple et cordiale parce qu'elle montre le bon appétit et la soif qui suivent une longue route », et sur la seconde de dix mesures : « Ainsi saluent les chanteurs réconfortés ».

Ce petit divertissement montre combien la pensée de Smetana demeura jusqu'à la fin fidèle à toutes les manifestations de la vie musicale de la nation. Il se cramponne désespérément à tout ce qui peut de loin le rattacher à cette vie. Et il s'acharne à la composition d'un suprême opéra.

XV

VIOLA. — LA CATASTROPHE (1882-1884)

La maladie de Smetana n'a jamais été étudiée dans un beau livre scientifique comme celui du Dr Moebius sur la *Folie de Schumann*, qui a permis le si grand appareil scientifique de ses récents biographes. Nous continuerons à recourir tout uniment aux pitoyables lettres, dont ce livre donne pour la première fois en français des traductions.

Après l'effort démesuré que sa pauvre tête malade et ses misérables nerfs venaient d'accomplir, Smetana avait besoin du repos le plus absolu. Un peu de résignation chrétienne, pouvoir du moins se réfugier en la prière, eût été d'un grand secours à son âme agitée et endurcie par le manque de cette tendresse qu'il avait tant appelée. Nous remarquons qu'au cours de ses lettres, le nom de Dieu n'est pas une fois invoqué.

Il reste en correspondance suivie avec ce Dr Lud. Prochazka, auquel, dès le 19 avril 1880, il

s'était adressé à Hambourg pour que celui-ci s'employât à obtenir ces représentations des *Deux Veuves*, qui devaient lui attirer tant de déboires. Il terminait alors sa lettre par ces lignes mélancoliques, où l'on sent la gène mal dissimulée grimacer une fois de plus sous les belles résolutions de stoïcisme :

Croyez bien que ce n'est que mon infirmité qui me force à sortir de ma réserve naturelle et m'expose à devenir importun. J'aimerais enfin assurer ma vieillesse, au moins par des revenus un peu fixes qui me mettraient à l'abri du souci et de la misère.

Maintenant le docteur est à Dresde. Le 23 août 1882, Smetana lui écrit de Prague :

Depuis le temps où vous fûtes pour la dernière fois à Prague, mon état s'est fortement aggravé. Des points presque dans tout le corps, surtout dans les voies du cou, m'ont torturé de toutes façons. A certains moments je haletais appelant l'air, tant l'obstruction des voies respiratoires, durant une demi-minute, parfois une minute entière, m'agitait nerveusement. En sorte que de travail et de composition il n'y a même pas à parler! Pure impossibilité !

Le 4 décembre 1882, c'est à Ad. Cech qu'il se confie :

Veuillez encore remarquer que maintenant déjà je travaille très lentement; le sort y a mis son *veto*. Au travail je suis ordinairement très distrait; je dois écrire lentement et avec attention et retrouver sans cesse en arrière chaque motif! Ne pas les entendre (et les chercher ainsi) est un travail affreusement lent! La perte de l'ouïe a affaibli la mémoire; ce que je n'ai pas entendu ne peut pas chanter.

Mais assez, car je suis de nouveau tout affaissé; je voudrais seulement faire savoir à la dame qui offre son libretto que chez moi c'est le libretto qui commande le style de la musique...

Enfin le 9 décembre de la même année cette terrible lettre, de Jakbenice, au publiciste Jos. Srb :

Très honoré ami,

Un grand changement s'est opéré en moi. Il y a à peu près trois semaines, j'ai vers le soir perdu la voix, c'est-à-dire la faculté, la possibilité d'exprimer mes pensées. Même je n'arrivais pas à lire ce que je tenais dans la main, j'avais oublié les noms des personnages contemporains et ceux de l'histoire et je ne criais que *tié*, *tié*, *nié* entre de longues pauses, bouche béante. Personne ne savait que faire et on allait déjà envoyer chercher le médecin — c'était assez tard le soir — lorsque tout doucement l'accès a passé et que j'ai pu de nouveau lire et me rappeler les noms de tous. Peu de jours après, une semaine environ, cela s'est renouvelé à un degré beaucoup plus fort, moi ne pouvant prononcer aucune parole; on m'a immédiatement mis au lit où j'ai commencé à me remettre doucement. Le médecin m'a défendu de boire du vin, de la bière et toute espèce d'eau-de-vie et d'alcool, et il a expliqué[1] que c'était la pression du sang sur le cerveau et que je pourrais facilement perdre la mémoire, même la raison. Le travail intellectuel du cerveau aux nouvelles idées musicales, la surdité perpétuelle, aucun soulagement du côté des nerfs de l'oreille, tout cela a provoqué un violent afflux du sang au cerveau qui s'est en quelque sorte arrêté et sur le moment même n'a absolument plus rien conçu.

Le médecin a défendu toute lecture quelle qu'elle soit plus d'un quart d'heure ; il a d'autant plus interdit toute occu-

1. Et non *m'a expliqué*. C'est donc bien à l'entourage de Smetana que revient la responsabilité de cette sottise : lui avoir appris qu'il était en danger de folie.

pation musicale que je serais menacé de perdre toute espèce de faculté musicale. Je ne dois absolument rien penser en musique; je ne dois ni lire, ni me représenter en esprit mes compositions déjà connues, ni celles d'autres compositeurs, quand bien même cela devrait durer une année... Il n'était que temps et déjà à Prague il aurait fallu commencer, car j'étais sans cesse mécontent et d'autant plus que mes nouvelles compositions commençaient à me lasser et à m'obséder tellement que je tremblais de tout mon corps. Le froid s'était appesanti sur mon corps dejà toute la durée de l'été et ne m'a pas encore quitté; le goût des minutes de plaisanterie diminuait de jour en jour... Le nouveau quatuor, et en général tout, *doit* attendre la suite...

Pardonnez-moi de ne pas vous écrire davantage, car non seulement cela bruit dans ma tête, mais une confusion de voix y cause, y siffle et même y chante, et il y a autour de moi tout un mélange de voix invisibles qui ricanent et me traitent d'imbécile.

Comme je ne me rendrai plus guère à Prague à moins que mon triste état ne s'améliore, je vous prie en conséquence d'user de toute votre énergie pour forcer ces Messieurs les Directeurs, mes débiteurs, à payer, et veuillez m'envoyer tout cela en une fois ici à Jakbenice : mon livret de dépôt, le dû de Messieurs les Directeurs, le prix de la *Fiancée Vendue* du Directeur de Plzen, etc.

Adieu, je ne dois et ne peux plus écrire. — Déjà à Prague je sentais bien qu'à l'intérieur de moi se livrait un grand et définitif combat pour la santé.

Ecrivez-moi bientôt; ne pleurez pas sur moi... Pour certain grand voyage, s'il m'est destiné, je suis parfaitement préparé. Les nôtres vous saluent cordialement.

Votre toujours fidèle ami,

Bedrich Smetana.

Naturellement le malheureux n'y tient pas. Cette inaction ne sait le calmer. Comment empêcher la veine mélodique de travailler et l'esprit de courir après les développements.

L'été de 1883 il est au travail. Et à quoi s'est-il attelé ? A un opéra nouveau en trois actes ! C'était après tout la musique qui convenait le mieux à une possibilité de travail dépendant désormais presque uniquement de ses yeux. La pénible composition d'un premier acte de *Viola*, opéra comique sur un texte d'Eliska Krasnohorska traîne jusqu'au 25 février 1884. Il avait désiré depuis longtemps traiter le sujet du *Soir des rois* de Shakespeare. On a de lui des esquisses pour cet opéra qui datent de 1874. Il n'en laisse que quinze pages complètement instrumentées suivies de cinquante de chant avec l'accompagnement du quatuor. Et voici les fragments qui s'y rapportent dans ses dernières lettres.

Il écrit à Srb en février 1883 :

Je suis sollicité par l'opéra *Viola*. Ma prochaine entreprise doit être dramatique, purement liée à un texte. La musique absolue en quel genre que ce soit m'est devenue impossible; dans l'enthousiasme de la beauté mélodique je perds toute force cohésive; tandis qu'un texte m'oriente toujours.

Au même, le 3 avril, ce témoignage du désordre de sa mémoire :

En arrivant à la maison je me suis aperçu qu'il me manquait quelques feuillets esquissés au crayon. Ainsi le commencement de *Viola* dans un tremolo bruyant; s'il ne se retrouve pas, je dois changer toute l'introduction et scène un, ce qui me tourmenterait beaucoup.

Il semble que la gestation de *Viola* aurait dû

suffire à ce pauvre esprit malade qui ne voulait pas se résigner à l'impuissance. Il s'applique encore à un chœur d'hommes sur des paroles de Srb : *Notre chant*, chœur si enchevêtré que Smetana propose lui-même d'en faire un chœur mixte pour lui donner un peu d'air (24 mai). Il est hanté par l'idée d'une suite d'orchestre, le *Carnaval de Prague*, dont il ne mène à bien qu'une *Introduction et polonaise*, où il exprime le grouillement de la foule masquée et l'ouverture du bal, et qu'il achève le 14 septembre à Jakbenice.

Le 14 juin il avait écrit à Ad. Cech une lettre pour se plaindre que, sauf la *Fiancée vendue*, on n'exécutât plus rien de lui :

Comme mon infirmité ne me permet pas de travailler vite et que je ne saurais à mon âge me faire au style rapide qui a les faveurs de la jeunesse d'aujourd'hui, ni donner à la nation des arlequinades musicales, au lieu d'une œuvre nationale sérieuse, je pense qu'on n'exigera rien de semblable de moi, qui suis en musique absolue aussi bien que particulièrement dans la musique dramatique le fondateur du style tchèque. Et je ne veux pas que mes compositions soient jetées au rancart à l'époque où de nombreuses exécutions pourraient les rendre plus accessibles et plus chères au public. Cela et encore d'autres désirs me poussent à Prague, mais seulement quand je serai un peu remis.

Et en note :

Excusez ces diables de corrections. En écrivant je suis toujours las et ainsi se forment des phrases confuses, que je

ne peux pas plus laisser telles quelles que je ne puis récrire toute la lettre au net. Je n'en aurais pas la force... A propos n'oubliez pas le *Mur du diable*... Je ne veux pas par beaucoup de travail abîmer mon pauvre cerveau : c'est pourquoi je dois chercher la force dans d'interminables pauses en plein travail...

A Srb en septembre :

Je travaille avec un véritable enthousiasme à la partition de *Viola*, calligraphiée comme de l'imprimé. Vous saurez bientôt, dès janvier 1884, quelles richesse en ravissantes idées. Je pense que malgré le nombre des motifs, chacun d'eux transportera les auditeurs.

Au même le 15 décembre :

... Puis je consacre toute la matinée au travail. J'écris sans cesse *Viola*. Le soir avant le souper, quelquefois même après, j'écris les motifs et décide s'ils me vont ou non ! C'est beaucoup de courage, car le médecin affirme que travailler le soir est dangereux pour le cerveau. Vous voyez par là qu'une composition aussi compliquée ne peut pas occuper la journée entière d'un homme malade...

Dès la fin de 1883 la partition de *Viola* porte des traces d'une inquiétante et toujours plus grande... disons mélancolie. A la fin de janvier 1884 Smetana cesse absolument de travailler. Une lettre à Srb du 19 de ce mois (Jakbenice) se termine par cet étrange post-scriptum dont l'exaltation n'est plus du tout dans le ton que nous avons connu :

Viola...! Ma poitrine se dilate d'orgueil de ce que cette gloire artistique m'ait encore été réservée !.. O Viola ! Raconte à ces messieurs de Prague combien mon âme est émue de larmes !.. Des larmes !.. Je vous enverrai ces mélodies

divines du premier acte pour que vous ayez la volupté de vous réjouir de ces endroits-là.. Certaines font de moi. — un ange !...

Et tout à coup cette insanité et ces mots inintelligibles dont nous respectons la ponctuation :

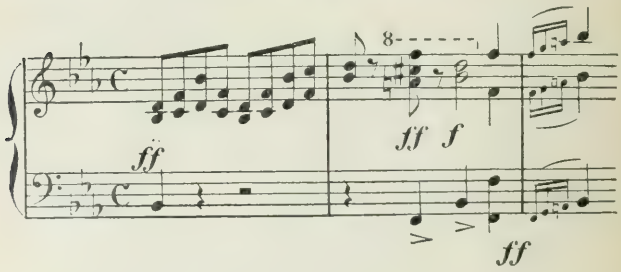
Je vous les envoie, pour que d'après la partition vous arrangiez — un quatuor d'archets ! rien d'autre pour commencer. — Des numéros n'existent pas. Rien n'anime, mais crée l'admiration (*sic*). — Vive *Viola !*

Le 2 mars 1884 il ne peut pas assister au concert organisé à Prague pour le soixantième anniversaire de sa naissance.

Le 20 avril, à Prague, son ami Srb vient le chercher et le persuade de se laisser mener à la maison de santé. Il y occupe la chambre n° 172, sous la surveillance du Dr Fürtel.

Le 12 mai suivant, après quatre heures de l'après-midi, il y mourut.

On ne sait rien d'autre... Il fut pourtant enterré *solennellement* le 15 mai à Vysehrad.



CATALOGUE DES ŒUVRES DE SMETANA

Il n'y a pas d'édition complète critique des œuvres de Smetana. Les numéros d'œuvres publiées sont souvent en désaccord avec les numéros manuscrits du catalogue que Smetana lui-même avait essayé de dresser. Il a laissé ses papiers dans un affreux désordre, dont il n'y a pas lieu de s'étonner après la biographie qu'on vient de lire. Feu le Dr Karel Teige, éditeur d'une partie de la correspondance, s'est évertué à dresser un catalogue qui demeure la base de toute étude de l'œuvre du Maître. Mais les récentes publications posthumes de la *Umelecka Beseda* ont démontré qu'il a ignoré des manuscrits et qu'une ou deux fois il ne s'est pas toujours débrouillé exactement au milieu d'un enchevêtrement de numéros contradictoires .On ne peut au reste que s'étonner que ces erreurs n'aient pas été plus fréquentes.

Sans cesser de suivre l'ordre chronologique adopté par lui et par la précédente étude, mais en classant par genres, voici la liste des œuvres aujourd'hui connues de Smetana. Les titres sont traduits du tchèque. Ceux écrits par Smetana en français portent l'indication *sic* :ceux en allemand et un en suédois sont présentés tels quels.

PIANO A DEUX MAINS

Valse et Galop. Litomysl 1829.
Polka pour Louise. Nove Mesto 1840.
Galop de bravoure. Plzen 1840.
Impromptu : *sol* bémol majeur. Plzen 1840.
Impromptu : *si* mineur. Plzen 1840.

Polka pour Georgette. Plzen 1841.
Polka pour Marie. Plzen 1841.
Polcinka (introduction, 5 numéros et coda). Plzen 1841.
Impromptu, *la* bémol majeur. Plzen 1842.
Duo sans mots (*sic*), Plzen 1843.
Quadrille, *si* bémol majeur. Plzen 1843.
Composition sans titre 1843.
Quadrille, *fa* majeur 1843-44.
Composition sans titre et valse (5 numéros) Prague 1844.
Bagatelles et impromptus. Bon repos 1844 (publication posthume de la *Umelecka Beseda*).
Exercice à 4 voix sur un thème de A. Reicha. Prague 1845.
Melodienbildung in einer 8 taktigen Periode. Prague 1845.
Umbildungs Uebungen an Motiven. Prague 1845.
Huit préludes. Bon repos 1845.
Deux études. Prague 1846.
Variations sur la chanson : *Je semais le millet*. Prague 1846.
Toccatina. 1846.
Moderato, *si* majeur, 1846.
Sonate. Bon repos et Nové Benatky 1846.
Polka et allegro. Ronsberg. 1846
Souvenirs de Plzen. 1846.
Hochzeitsstücke. Prague 1847.
Rhapsodie, *sol* mineur. 1847.
Mélodies tchèques. 1847.
Six morceaux caractéristiques pour piano (*sic*) op I. Prague 1848.
Marche de la Légion des étudiants de Prague. Prague 1848.
Marche de la Garde Nationale. Prague 1848.
Allegro capriccioso, *si* mineur, Prague 1849.
Melodien Schatz pour les élèves de son école. Prague 1850.
Impromptu, Prague 1850.
Stammbuchblætter. op. II. Prague 1851.
3 polkas de concert, *mi* majeur, *sol* mineur, *la* majeur, 1850-1855.
3 Polkas de salon, op. VII. *fa* dièze majeur, *fa* mineur, *mi* majeur. Prague 1855.
3 Polkas poétiques (sic) op VIII. *mi* bémol majeur, *sol* mineur, *la* bémol majeur. Prague 1855.

Andante pour l'album des noces d'argent de l'Empereur Ferdinand et de l'Impératrice Marie-Anne. Prague 1856.

3 Compositions caractéristiques pour le « *Pianoforte* » de Liszt op. III. 1856-57.

Skizzen (deux cahiers) op. IV et V. Gœteborg 1857.

Scène de bal en forme de polka. 1858.

Ballade, *mi* mineur. 1858.

Scherzo-étude, *mi* mineur. 1858.

Deux transcriptions du cycle de la *Belle Meunière* de Schubert, op. X. Gœteborg 1858.

Capriccio, *la* mineur. 1858.

Etude de concert, *ut* majeur, op. XII 1858.

Scène de Macbeth, 1859.

Polka de concert. Obristvi. 1859.

Souvenir de Bohême en forme de polka (sic), ajouté à l'op. XII. Gœteborg 1861.

Souvenir de Bohême en forme de polka, op. XIII. Gœteborg 1861.

Cadence pour le concerto de Beethoven en *ut* mineur, op. 37. Gœteborg 1861.

Vid stranden, Minne af Sverge (titre en suédois), op. XVII. Prague 1862.

Souvenirs slaves. 1862 (?)

Fantaisie de concert sur des chants nationaux tchèques. 1862,

De *Dalibor*, transcriptions. 1868.

Motifs de l'opéra *Dalibor*. 1873.

Rêves (sic) 6 morceaux caractéristiques 1874-1875.

Danses tchèques, 1er cahier : 4 polkas ; 2e cahier : Furiant, Slepicka, Ovés, Medved, Cibulicka, Dupak, Hulan, Obkrocak, Sousedska, Skocna. Prague et Jakbenice 1877 et 1879.

Andante. Prague. 1880.

Romance pour l'album de la *Umelecka Beseda* offert à l'archiduc Rodolphe, 1881.

PIANO A QUATRE MAINS

Ouverture en *ut* mineur. Plzen 1842.

Ouverture en *la* majeur. Plzen 1842.

Rondo. 1846.

DEUX PIANOS, QUATRE MAINS

Sonate inachevée. Prague 1850.
Arrangement d'un canon de Schumann (joué en) 1855.

DEUX PIANOS, HUIT MAINS

Sonate en un mouvement.
Rondo pour la jeunesse 1851.

QUATRE PIANOS, SEIZE MAINS

Arrangement de l'ouverture de *Tannhæuser* 1855.
Arrangement d'une marche de Beethoven (joué en) 1856.
Arrangement de l'ouverture des *Hébrides* de Mendelssohn. Gœteborg 1858 (?)
Arrangement de variations de Beethoven. Gœteborg 1858 (?)
Arrangement de l'ouverture de *Fernand Cortez* de Spontini, (joué en) 1859.

ORGUE

Six Préludes, Bon repos 1846.

PIANO ET VIOLON

Fantaisie sur un air Bohémien. 1842-43. (Smetana eût désiré qu'on la brûlât).
De la patrie, la majeur et *sol* mineur. Jakbenice 1880.

PIANO ET CHANT

Des Liebchens Blick. (Paroles de B. Brieger) 1846.
Lebewohl. (Paroles de Melhop) 1846,
Schmerz der Trennung (Wieland). Bon repos 1846.
Einbildung (Jacobi). Nové Benatky 1846.
Liebesfrühling, pour ténor (B. Ruckert). Prague 1853.
Chant pour le *Baron Gœrz*, tragédie de Bozdech.
5 chants du soir (Halek) Jakbenice 1879.

CHŒUR SANS ACCOMPAGNEMENT

Les *Trois cavaliers* (Paroles de J. Jahn) Prague 1862.
Le *Rénégat* (Amb. Meclinski) Prague 1863.
Rolnicka (Tenobranskyj) Prague 1868.
Chœur triomphal pour la cérémonie devant la maison Havlicek. Prague 1870.
Le *Chant de la mer* (V. Halek) Jakbenice 1877.
Trois chœurs de femmes (piano *ad libitum*) Jakbenice 1878,
La *Dot* (Srb-Debrnov) Jakbenice 1880.
Prière (Srb-Debrnov) Jakbenice 1880.
Deux *Devises* pour la société Hlahol. Jakbenice 1882.
Notre chant (Srb-Debrnov). Jakbenice 1882.

CHŒUR AVEC ACCOMPAGNEMENT D'ORCHESTRE

Le *Chant tchèque*. Prague 1868.

ORCHESTRE

Menuet. 1842.
Galop des Bayadères. Plzen 1842.
Ouverture solennelle en *ut* majeur, op. IV. Obristvi et Prague 1848 et 1849.
Polka *ut* majeur : « *A nos jeunes filles* ». Prague 1849.
Symphonie triomphale sur l'hymne autrichienne, *mi* majeur. Prague 1853-54.
Richard III. Poème symphonique op. XI. Gœteborg 1858.
Le *Camp de Wallenstein*, op. XIV. Gœteborg 1858.
Hakon Jarl, op. XVI. Gœteborg 1861.
Ouverture du *Docteur Faust* de Kopecky. Prague 1862.
Ouverture de *Oldrich et Bozena*. Prague 1863.
Marche pour la fête de Shakespeare. op. XX. Prague 1864.
Ouverture triomphale en *ut* majeur. Prague 1868.
Le *Jugement de Libuse*. Prague 1869.
Le *Pêcheur*. Prague 1869.
Divertissement pour clairon avec accompagnement d'orchestre sur des airs slaves 1869 (?)

Vysehrad. Prague 1874.
Vltava. Prague 1874.
Sarka. Prague 1875.
Les prés et les bocages de Bohême. Jakbenice 1875.
Tabor. Jakbenice 1878.
Blanik. Jakbenice 1879.
Venkovanka. Jakbenice 1879.
Introduction et Polonaise (*Carnaval de Prague*). Jakbenice 1883.

OPÉRAS

Les Brandebourgeois en Bohême (texte Karel Sabina) Prague 1863.
La Fiancée vendue (Karel Sabina.) Prague 1863-1866.
Dalibor (Josef Wenzig) Prague 1866-1867.
Libuse (Josef Wenzig) Prague 1871-1872.
Les Deux veuves (E. Zungel) Prague 1873-1874.
Le Baiser. (Eliska Krasnohorska). Jakbenice 1876.
Le Secret (E. Krasnohorska) Jakbenice 1877-78.
Le Mur du diable (E. Krasnohorska) Jakbenice 1881-82.
Viola (E. Krasnohorska) — Inachevé — Jakbenice 1883-84.

MUSIQUE DE CHAMBRE

Quatuor, *ré* bémol mineur. Prague 1839-40.
Trio pour piano, violon et violoncelle, op. XV, *sol* mineur, Nusle 1855.
Quatuor (*De ma vie*) pour deux violons, alto et violoncelle. Jakbenice 1876.
Quatuor, *ut* mineur. Jakbenice et Prague 1882-83.

DIVERS

Fanfares pour le *Richard III* de Shakespeare. Prague 1867.
Divertissement pour clairon sur des airs slaves avec accompagnement d'orchestre (voir Orchestre). 1869 (?)

BIBLIOGRAPHIE

EN FRANÇAIS (Rien que des ouvrages généraux).

Ernest Denis. *La Bohême depuis la Montagne blanche : II, La Renaissance tchèque. Vers le Fédéralisme* (Paris, Ernest Leroux, 1903).

Joseph Fricz et Louis Léger. *La Bohême historique, pittoresque et littéraire* (Paris, Lacroix et Verboeckhoven, 1867).

Louis Léger. *Histoire d'Autriche-Hongrie* (Paris, Hachette, 1889).

— *Chants héroïques et chansons populaires des Slaves de Bohême* (Paris, Lacroix et Verboeckhoven, 1868).

Henri Hantich. *Le Théâtre National de Prague* (Prague, 1895).

Sur Smetana lui-même, je crains qu'il n'existe rien que nôtre traduction des programmes du Théâtre National pour le Cycle de représentations de l'été 1904 ; notre article de la *Semaine Littéraire* (Genève) du 11 juin 1898, nos lettres tchèques du *Mercure de France*, mai 1904 et 1907, nos chroniques du *Mercure musical*, enfin l'article de M. Marcel Montandon au *Bulletin de l'Art ancien et moderne* du 9 juillet 1904 ; plus les critiques des revues musicales et des journaux sur les diverses exécutions à Paris du quatuor *De ma vie* et de l'ouverture de la *Fiancée vendue*. (Voir entre autres les recueils de l'*Ouvreuse*.)

EN ALLEMAND

Fr.-Ad. Subert. *Das Böhmische National — Theater in der ersten internationalen Musik — und Theater-Ausstellung zu Wien im Jahre* 1892 (Prague, 1892).

Richard Batka. *Die Musik in Böhmen.* Collection *Die Musik* sous la direction de Richard Strauss (Berlin, Bard Marquard).

F.-V. Krejci. *Friedrich Smetana* (Berlin. « Harmonie »).

Bronislav Wellek. *Friedrich Smetana's Leben und Wirken* (Deuxième édition, Prague; F. Urbanek, 1900).
Musikalische Rundschau. Jahrgang II.

Richard Batka. *Smetana in München* (Munich, février 1906).

J. Debrnov (Srb). *Aus dem Leben Friedrih Smetana's.*
OEsterreichische Musik-und Theaterzeitung. Jahrgang VII. (1895).

EN TCHÈQUE

Dr. Karel Teige. *Skladby Smetanovy.* Kommentovany Katalog vsech skladeb mistrovych v chronologickem postupu (Prague. Fr. Urbanek, 1893).

— *Dopisy Smetanovy.* (Prague. Fr. Urbanek, 1896.)

Otokar Hostinsky. *Bedrich Smetana a jeho boj o moderni ceskou hudbu*, ouvrage de première importance (Prague. Laichter, 1901).

— *O nynejsim stavu a smeru ceske hudby.* (Prague Fr. Urbanek, 1885).

— Son article *Smetana* du Grand Dictionnaire Otto.

Eliska Krasnohorska. *Bedrich Smetana* (Prague, Fr. A. Urbanek, 1885.)

Em. Chvala. *Ctvrtstoleti ceske hudby* (Prague, Fr. A. Urbanek, 1888).

Dr. V.-V. Zeleny. *O Bedrichu Smetanovi* (Prague. F. Simacek. 1894).

F. V. Krejci. *Bedrich Smetana* (Prague, J. Pelcl, 1900).

Dr. Jaromir Borecky. *Strucny prehled dejin ceske hudby* (Prague, Mojmir Urbanek).

Fr. Ad. Subert. *Moje Vzpominky* (Prague, Unie, 1902).

Dr. Ad. Kraus. *Bedrich Smetana v Göteborgu* (Année 15 du Bulletin de l'Académie François Joseph).

— *Smetana v Göteborgu* (Prague. Revue *Kvety*, 1906).

Katynka Emingerova. *Zeny v tvorbé Smetanové* (Prague. Revue *Smetana*, 1906).

— *Za Marii Petzoldovou-Sittovou* (Prague. Revue *Zensky Svet*, 1907).

J. Mindl. *Po namky k Uprave Smetanovy opery « Dvevdovy »* (Prague. Revue *Smetana*, 1907).

Et d'innombrables articles parus dans tous les journaux et revues politiques, littéraires et musicaux de la Bohême.

Qu'il nous soit permis en terminant d'adresser nos remerciement spéciaux :

A la *Umelecka Beseda*, de Prague, qui a mis à notre disposition toutes les œuvres de Smetana qui sont sa propriété et les cahiers posthumes qu'elle a édités ;

A l'éditeur Weinberger, de Vienne, de qui nous avons eu la partition piano et chant du *Baiser ;*

Aux éditeurs Bote et Bock, de Berlin, qui nous ont accordé la partition piano et chant des *Deux Veuves ;*

A la maison Peters, de Leipzig, de qui nous tenons la réduction à quatre mains du quatuor *De ma vie ;*

Et tout spécialement à la maison Frantisek Urbanek, de Prague, dont la musique de Smetana a fondé la prospérité et de qui, si nous avons reçu les deux petites brochures de Teige, nous n'avons pu obtenir en fait de musique du Maître... que le prospectus de ses éditions.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 1

I. La musique tchèque avant Smetana 8

II. Jusqu'au premier mariage (1824-1849) 22

III. Les tâtonnements (Prague, 1849-1856) 47

IV. Göteborg (1856-1861) 58

V. Les huit opéras :

1. *Les Brandebourgeois en Bohême* (Prague, 1861-1863, — 1866) 70

2. *La Fiancée vendue* (Prague, 1863-1866, — 1870) 84

3. *Dalibor* (Prague, 1866-1868) 98

4. *Libuse* (Prague, 1868-1872, — 1881) . . . 122

5. *Les Deux Veuves* (Prague 1872-1874, — 1877). — La Surdité 150

6. *Le Baiser* Jakbenice, 1874-1876) 162

7. *Le Secret* (Jakbenice, 1876-1878) 168

8. *Le Mur du Diable* (Jakbenice, 1878-1882) . . 185

VI. *Ma patrie* (1874-1879 *passim*) 197

VII. Récapitulation d'une vie en deux quatuors. Œuvres diverses (1876-1882 *passim*) . . . 217

VIII. *Viola*. La catastrophe (1882-1884) 225

Catalogue des œuvres 233

Bibliographie 239

EVREUX, IMPRIMERIE CH. HERISSEY ET FILS

Bibliothèques
Université d'Ottawa
Echéance

Libraries
University of Ottawa
Date Due

NOV 1 8 1997

MAR 2 7 2000

APR
AVR 0 6 2000

CE

a39003 001849909b

CE ML 0410
.S54R5 1907
COO RITTER, WILL SMETANA.
ACC# 1169023